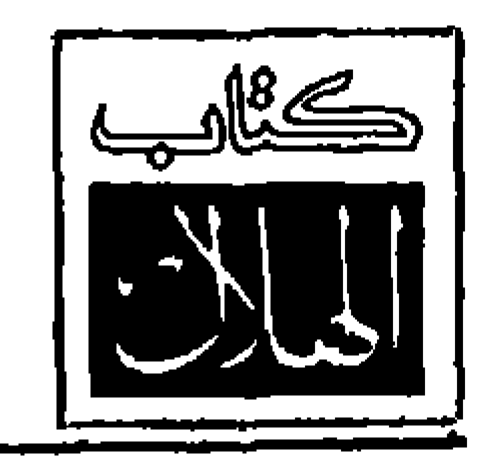
هموم المسرح.. وهمومى

الدكتور
على الراعى

كتاب الهلال



سلسلة شهرية تصدر عن دار الهلال

رئيس مجلس الإدارة : مكرم محمد أحمد

نائب رئيس مجلس الإدارة : عبد الحميد حمروش

رئيس التحرير : مصطفى نبيل

سكرتير التحرير : عادل عبد الصمد

مركز الإدارة :

دار الهلال ١٦ محمد عز العرب . تليفون . ٣٦٢٥٤٥٠ سبعة خطوط

KITAB AL-HILAL

NO-522-JU-1994

العدد ٥٢٢ – ذو الحجة – يونية ١٩٩٤

FAX 3625469 فاكس

أسعار بيع العدد فئة ٥٠٠ قرشا

سوريا / ١٥٠ ليره – لبنان / ١٠٠٠٠ ليره – الاردن / ٤٠٠٠ فلس – الكويت / ٢٥٠٠ فلس – السعودية / ٢٥ ريالا – تونس / ٤ دينار – المغرب / ٦٠ درهما – البحرين / ٢ دينار – قطر / ٢٠ ريالا – دبى / ابو ظبى / ٢٠ درهما – مسقط / ٢ ريال – غزة / الضفة / القدس / ٣ دولارات – لندن / ٤ جنيه

همـوم المسـرح
وهمـومى

بقلم :

د . على الراعى

دار الهــلال

الإهـــداء :

إلى كـــل من أَوْقد جذوة المسرح فى سنواته العامرة : الخمسينيات والستينيات .

إلي كل أسلافهم العظام الذين نحتوا الصخر ليقوم فى وطننا العربى فن المسرح .

إلى شباب المسرح من الفنانين المجاهدين ، الذين نذروا أنفسهم كى يعود للمسرح نوره وناره معا .

على الراعى

الغلاف للفنان :

بهجت عثمان

تقـــديم

أنظر ورائى فى رضا.. !

أما الرضا فمبعثه أننى على يقين الآن من أن الجهود التى بذلناها جميعا منذ أواسط الخمسينيات قد أثمرت الثمرة المرجوة . وضعت المسرح ، واللعبة المسرحية بالذات فى وجدان الناس ، وحفرت لنفسها فى هذا الوجدان أخاديد عميقة يصعب سدها أو تجاوزها أو تجاهلها

وأعلم أن هذا اليقين يستفز أناسا كثيرين ، يرون فيه تفاؤلا مفرطا ، يوشك أن يكون خدرا يقصد به تخفيف الاوجاع : أوجاعى وأوجاع غيرى ممن أحبوا المسرح وسعدوا بازدهاره وعصف بهم الألم لما رأوا شجرته المزدهرة تذوى وتذبل وتميل إلى السقوط .

غير أننى آمنت دائما بأنْ لا شىء بنى على واقع صلب يمكن أن يموت ، مهما اشتدت الانواء ، واستفحلت قوى اعداء الثقافة . قلت أكثر من مرة أن المسرح الآن فى حضن الجماهير . قد أوصلناه عبر الصخور الناشئة والمزالق الخطرة إلى شط الأمان .

وما يجرى الآن من محاولات لتشويه المسرح ، أو تحويله إلى مقاولات استثمار يقوم بها تجار الفن من كل نوع ، هذه المحاولات مجرد عرض طارئ ، يمكن أن نتخلص منه بأيسر السبل - لو قدمنا الفن الجيد الممتع للناس . وفى الساحة المسرحية الآن نماذج من هذا الفن الجيد ، الجاد الاساسى ، الممتع فى المظهر والمخبر معا . وهى تلقى الاقبال الذى تستحق .

★★★

على أننى لم أكتب الصفحات التالية فى هذا الكتاب لمجرد إعلان رضاى . بل قصدت بها - فى الأساس - أن تكون شهادتى على ما جرى فى الساحة المسرحية من أحداث ، منذ أن توليت رئاسة مؤسسة المسرح عام ١٩٥٩ حتى تركتها عام ١٩٦٧ . وقد كانت سنوات حافلة بكل ما يسر ويبهج تارة ، وما يبعث على الأسى تارة أخرى . وسيجد القارئ بعضا من هذه الاحداث - لا كلها - مسجلة فى هذا الكتاب .

وقد انصرف جزء من شهادتى إلى تسجيل وتفصيل الأعمال التى قمت بها فى خدمة المسرح مدة اشرافى عليه . اضطررت - على كره منى - أن أتحدث بلغة «أنا» ، وهى غير محببة الىّ ، بعدما مرت سنون كثيرة على هذه الأعمال ، فنُسيت ، أو تنوسيت ، أو نسبت إلى الغير ، عمدا ، أو عن غير قصد ، بعدما - وهذا

أفدح ما فى الأمر - جاءت أجيال جديدة لم تنس أو تتناسى أو تنسب إلى الغير ، لأنها لم تعرف أصلا أنْ كان هناك مسرح مزدهر وارف الظل يبسط نوره وعطره وزهره على الناس فى الخمسينيات والستينيات .

لهذا حرصت على أن انسب الأعمال إلى أصحابها الحقيقيين ، وجهدت فى أن أعيد الحق المغموط إلى كل من خدم المسرح ، والثقافة ووزارة الثقافة ، وعلى رأس هؤلاء جميعا الوزير المثابر فتحى رضوان الذى انشأ وزارة الثقافة ، ومعاونوه الكبار : الدكتور حسين فوزى ويحيى حقى ونجيب محفوظ وابراهيم زكى خورشيد، وكوكبة من الأسماء المتألقة الدافقة الراغبة فى الخدمة من فنانى وكُتاب المسرح ، ورجال السينما والموسيقى والفنون التشكيلية

كذلك ضمنت الكتاب فصلا مطولا عن القضايا المسرحية التى ثارت فى تلك الأيام الزاهرة ، وذلك من خلال مقالات كتبتها هذه الأيام عن قضايا مهمة مثل : الثقافة والإعلام والمسرح الغنائى أو عن طريق مقالات عدة كتبتها كلها - عدا قلة - فى عامَىْ : ١٩٧٠ - ١٩٧١ فى مجلة روزاليوسف ، وهى مقالات تحوى - وبالتالى تؤرخ - لكثير مما دار من جدل واتفاق أو خلاف فى النظرة إلى المسرح : كيفية بنائه ، سبل انتشاره ،جمهوره المستهدف وغير ذلك .

وفى قلبى ركن دافىء ودائم لبسطاء الفنانين المسرحيين ، الذى ضحوا بأعمارهم ، وأحيانا بحياتهم فى سبيل أن تبقى شعلة المسرح مضيئة . وهؤلاء خصصتهم بالفصل المعنون : «شهداء المسرح» ووضعت على رأس هؤلاء فنانينا العرب الذين ماتوا فى السجن ، أو من جراء الملاحقة ، أو من الكمد أو من مصادرة الأعمال ، ثم اتبعت هؤلاء بذكر من احترقوا فى سبيل المسرح . سواء منهم الفقير المعدم الذى مات جوعا ومرضا وهو يقدم أعماله مثل الفرنسى دى بيرو ، أو من ساند الفقير المطحون دائما ، وظل - رغم الثراء الواسع الذى تخلّص إليه - يساند الفقراء ضد الاغنياء ، ويرفع عاليا راية الانسان البسيط الباحث عن القوت والعيش الشريف فى غابة من الاثرياء لا ترعى عرفا ولا مبدأ ، ولا تعرف هدفا فى الحياة سوى جمع المال ، واعنى به الفنان العظيم شارلى شابلين .

ولا أريد أن أقدم باقى الفصول ، فهى تتحدث عن نفسها بغير تعقيد وتتدرج كلها ضمن الهدف الذى حددته للكتاب ، وهو : تقديم آيات الحب والعرفان ، لكُل من أسهم فى إشعال جذوة المسرح فى بلادنا وباقى أجزاء الوطن العربى ، قبل الخمسينيات وبعدها .

على الراعى

١٣ يناير ١٩٩٤

الفصل الأول

هموم المسرح وهمومى

فى البدء كانت الفرجة

دقات طبول سرادق الاراجوز أمام بيتنا . كانت تدغدغ أعصابى بشدة : «تيتى تم تيتى تم» على التوالى ، بلا انقطاع . فُتنت بها مع أولاد الشارع ووضعنا لها كلمات قوائم اللحن : دفنا الكلب ، دفنا الكلب ! مجــرد كلمات تترجم اللحن إلي أشياء نعرفها.

وبوق الحاوى الذى كان يعرض ألعابه ، كان يرن فى أذنى ، ساحرا أخاذا . لازلت أذكر البنت الجميلة التى كانت تردد أغنية بها ايحاءات حسية ، تتمشى مع جمالها البكر الموشك أن يشق براعمه :

البنت البيضا قالت لابوها .. جوزنى يابا لاطلع طفشانه !

وصرخات المهرج الواقف على باب خيمة السيرك أمام بيتنا ، سيرك ابن عَمّار ، تدعونى إلى أن أدخل العالم السحرى الذى أسمع عنه من اصدقاء الشارع لم استطع أن أوفر قرشا ونصف القرش أدخل به السيرك ، فجعلت اعتمادى على من كانوا اسعد منى حظا ، فاستطاعوا أن يمتعوا أنفسهم بألعاب المهارة ، والجمباز وعروض الحيوانات .

وذات مرة أقيم عرض شعبى فى الساحة التى يطل عليها بيتنا . وكانت مخصصة للاحتفالات الشعبية العامة ، وعلى رأسها المولد النبوى – دخلت دكاناً صغيراً . استأجره نصاب شعبى ذكى، أخذ يعلن على باب الدكانة : «ادفع قرشا وتمتع بمشاهدة ست الحسن والجمال . عجيبة من الاعاجيب طولها لا يزيد على مساحة وجه الإنسان حسناء واردة لتوها من استنبول !» دخلت الدكان فوجدت وجه امرأة جميلة يتحرك على حافة خشبة مرتفعة ، باقى جسم المرأة ستار صفيق قال النصاب أن المرأة لا جسد لها، وانما لها وجه فقط هو هذا الجميل الذى تشاهدونه !

كان الناس يدخلون أفواجا ليروا هذه العجيبة الفذة لا أذكر أن أحدا منهم خرج ساخطا واكبر الظن أننى أنا أيضا صدقته بالفعل ، وخرجت راضيا !

بعد سنوات فتحت باب غرفتى المطلة على الشارع مباشرة ، شارع البرلمان ، فوجدت على الجدار المقابل ، عبر الشارع ملصقاً إعلانيا كبيرا فتنت به فتونا كان صورة بالألوان ليوسف وهبى وأمينة رزق فى فيلم «أولاد الذوات» المأخوذ عن المسرحية لم أستطع المقاومة فدبرت القروش القليلة اللازمة لمشاهدة العرض أول فيلم ناطق يعرض في مصر فبعد دقائق قليلة من عرض

صامت ، انطلق صوت يوسف وهبى مقدما الفيلم ، معلنا أنه قصد به ارساء حجر الاساس لنهضة سينمائية مصرية .

أظن أن يوم مشاهدة الفيلم فى سينما «باتيه» فى الحى الافرنجى من مدينة الاسماعيلية التى شهدت طفولتى الباكرة ، أظن هذه المشاهدة قد كانت اقوى جذب دفع بى إلى حب التمثيل والممثلين ، وحب المسرح من بعد .

كان هذا الذى قدمت قد حدث فى أواخر العشرينات . وكانت تكمل الصـــورة أغانى عبد الوهـــــاب القديمة الجميلة ، وأغانى أم كلثوم الباكرة ، وظهور أداة عجيبة اسمها «ماركونى» كانت توصل إلينا فى الاسماعيلية صوتا خافتا لإحدى محطات الإذاعة الأهلية ذلك كان جهاز الراديو ، الذى عرف أولا باسم ماركونى .

وإلى هذه المؤثرات أضيفت المونولوجات المسجلة على اسطوانات . كان أشهرها مونولوجات سيد سليمان ، الذى كان يقدم لنا مونولوج «التلميذ العبيط» . مونولوج طريف كان يحظى باقبال تلاميذ المدارس ، لما يحويه من تندر على التلاميذ الكسالى، والآخرين القليلي الذكاء . وكانت شخصية التلميذ العبيط إحدى الشخصيات البارزة فى المسرح المرتجل ، وكانت دائما تثير الضحك والاعجاب ، وقد بلغ بى الاعجاب بالمونولوج حد حفظه عن ظهر قلب كلمات ولحناً . ولازلت إلى اليوم أردده للصغار الذين أعرفهم – احفادى خاصة – فيتعلقون به هم الآخرون .

وقد كان مقدرا للاسطوانات التى تحمل مواداً فنية من ألوان مختلفة أن تحفر خطا عميقا فى وعيى بفنون الأداء فحينما تركت مدينة الاسماعيلية أوائل الثلاثينيات إلى القاهرة لأتم تعليمى كانت اسطوانات تحمل مسامع من المسرحيات تباع فى اسواق العاصمة . وكان أشهرها يحمل مسامع من مسرحية أولاد الذوات، وأخرى من مسرحية عن نابليون وماكبث . وبالطبع استمعت مرارا إلى هذه الاسطوانات العزيزة ، وحفظت ما جاء فيها حفظا تاما ، وما مللت قط أن اسمعها المرة تلو المرة .

كان صوت يوسف وهبى يجلجل فى الاسطوانة الأولى منددا بزواج الاجنبيات فقد تزوج حمدى بطل المسرحية من فرنسية لم تلبث أن خانته ، وحين ضبطها فى أحضان عشيقها انفجرت حمم غضبه ، واخذ يسب الزوجة وعشيقها معا ويقرع نفسه تقريعا شديدا فى كلمات عنترية : «احنا مالنا ومالكم . انتو ناس مضروبين بويه تضحكوا علينا باسم الحب والتضحية . يامراة الكل يامزبلة إلخ

وكان صوت جورج أبيض الفخم الجهورى يهزنى هزا عنيفا فى مسمع من مشهد الخنجر المعروف فى مسرحية ماكبث : «ضحك أحد الحارسين في قومه ، وصاح الآخر : «ياللجريمة . قال الأول : ليحفظنا الله فأجابه الثانى آمين . أما أنا ، فقد سمعت

كلمة آمين ، ولم أجسر أن اجيبك آمين . كان مكبث على وشك أن يقتل مليكه وقريبه وضيفه دنكان ، فلما فعل طار النوم من حياته إلى الأبد ، فصاح ملسوعا : اسمع هاتفا يصيح بى ، لن تنام . لن تنام يا قاتل الرقاد .

ترسبت هذه المؤثرات جميعا في لاواعيتى . وفى الربع الأول من دراستى بمدرسة التوفيقية الثانوية ترجمت مسرحية مبسطة اسمها : «رسالة من المريخ» - ترجمتها بجهد مضنٍ لتلميذ معرفته بالانجليزية محدودة . ولكننى انجزت الترجمة ، وشعرت بشىء غير قليل من الفخر .

ثم اضاءت حياتى كتابات طه حسين ومسرحيات توفيق الحكيم. أحببت طه حسين حبا جما واتخذته مثالا ، وقدوة وجريت وراءه لاهثا . حتى قال لى أبى وهو نصف غاضب ونصف سعيد : «خليك ورا طه حسين لحد ما يلبسك البرنيطة» !

أما توفيق الحكيم فقد فتننى حواره ، وفكره الدرامى ، وعشقت مسرحياته المتألقة بالفكر والفن معا من أمثال : أهل الكهف ، وشهر زاد . فلما كتب مع طه حسين كتابهما الاخاذ : «القصر المسحور» اجتمع الحبيبان عندى في ساحة الفن الذى أخذ يتسـرب إلى روحى متخذا مســارب بعيدة الغور ، ظلت كامـــنة لا أنتبه إليها تمام الانتباه .

وحين دخلت كلية الآداب عام ١٩٣٩ والتحقت بقسم الأدب الانجليزى ، وجدت المسرحية التي قدمها لى چورج أبيض على اسطوانة ، تحتل أحد مدرجات الكلية يقدمها محاضر انجليزى طيب القلب ، دامع العين في محاضراته يحللها تحليلا دقيقا ثم يعيد تركيبها أمامنا كان اسم ذلك المحاضر اسبرى ، وكان عاشقا لشكسبير ولآثار القاهرة ، يؤرقه أن آثار القاهرة يهددها الاهمال والفناء ، وأن عواصف الحرب العالمية تهدد الامبراطورية البريطانية !

كان بين محاضرى القسم استاذ آخر اسمه لينجز، مفتون بالعصور الوسطى وبشكسبير وبالإسلام - اسلم فيما بعد وسمى نفسه : ابو بكر لينجز . وكان ينتقى الطلاب الذين يرى فيهم ميلا إلى الصلاة ليؤمهم ، ويبشر بنواحى الخير الكثير الذى احتوته العصور الوسطى شرقا وغربا . أخذ على عاتقه أن يقدم لنا شكسبير ممثلا على المسرح ، فأخرج مسرحية : «زوجات ويندسور المرحات» في عرض اعجبنا به كلنا ، ومثلت فيه صفية المهندس دور إحدى الزوجات ، كما قام بدور فلستاف ، عابد اللذة الشهير ، المفتون باطايب الطعام واجساد النساء زميل لنا اسمه وجيه قطب وكان خفيف الظل ، مرح الروح ميالا هو الآخر إلى لذائذ الحياة ، فأدى الدور بنجاح ملحوظ .

وحين انتقلت فى عام ١٩٤٣ إلى العمل بالإذاعة ، لم ألبث أن اندمجت فى عالمها الرحب ، رغم الصدمة الكبرى التى تلقيتها فى أيامى الأولى ، كنت تركت روافع الأدب العالمى من اسبوعين فقط . هما كل المدة التى انقضت بين تخرجى وبين التحاقى بالإذاعة . كنت أحد طلاب قسم الامتياز وكانوا يعطوننا علاوة على المقررات المعتادة مقررات أخرى فى الامتياز الأدب الاغريقى والايطالى والفرنسى والألمانى .

وكنت طيلة ثلاثة أعوام قبل التخرج أردد أسماء اسخيلوس واريستوفان ودانتى وبوكاشيو وجيته وموليير ولوساچ ، وهوجو ، فإذا بى أصبح مذيعا وأدخل الاستوديو فى مدة قياسية فى قصرها ، وافتح الميكروفون لاقول : هنا القاهرة اليكم قطعة موسيقية بعنوان : محمد لابس سيفه !

كانت الصدمة شديدة الوقع كما اسلفت . وكنت ضيقا بعملى كمذيع ، متوجسا من أننى لن أوفق فيه ، قلقا لأن غلطة المذيع ككذبة الأمير فى خطبة زياد بن ابيه بلقاء مشهورة غلطة ، تذاع على الملايين . وكثيرا ما كنت أغادر الاستديو وأنا غير راضٍ عن نفسى على الاطلاق . ومرة خرجت من الاذاعة بعد منتصف الليل ليل القاهرة المعتمة الضوء ، ذات المصابيح الزرق ، وكنت فى غاية من التعاسة فجلست على الرصيف وأخذت أبكى . وشاهدنى أحد الجنود البريطانيين فسألنى مشفقا : لم أنت حزين هكذا ؟ .

على أننى ما لبثت أن انسجمت مع حياتى فى الاذاعة .
انسجاما واعيا وحذرا فى آن . فقد وجدت فيها ليس فقط فرص الالتقاء بكبار الكتاب : أحمد أمين والمازنى والعقاد وسلامة موسى وأحمد زكى وغيرهم من قادة الفكر في الاربعينيات ، بل تعرفت كذلك إلى ملوك الضحك الشعبي : اسماعيل يس ومحمود شكوكو وسيد سليمان ونجيب الريحانى ، وأم كلثوم وعبد الوهاب طبعا .
اتسع مفهومى للأدب والفن وللمسرح ليشمل الاشكال الشعبية المتداولة في فنون الأداء . وكان فن المونولوج يفتننى بصفة خاصة ، فقد كان فى أوجه فى الثلاثينيات والأربعينيات بعد بداية مشهودة فى العشرينيات ، حيث كان حسين المليجى ويوسف وهبى يلقيان نماذج منه - الأول فى دور اللهو والثانى فى النادى الأهلى كما كان فكرى أباظة يتعامل معه ، بالإضافة إلى الممثل الخفيف الظل محمد عبد القدوس ، والفنان الذى يدانيه ظرفا : حسن فايق .*

* الواقع أن الفنانين اشتركوا بدور كبير فى ثورة ١٩١٩ وقد أشاد سعد زغلول باشا زعيم الثورة بهذا الدور وكان فى مقدمتهم سيد درويش الذى ألف ولحن عددا كبيرا من الاناشيد الوطنية التى كان يرددها الشعب فى مظاهراتهم ضد الاحتلال البريطانى وكان فى مقدمة هؤلاء الفنانين أيضا الفنان حسن فايق الذى كانت له عدة منولوجات حماسية رددها الشعب وحفظها عن ظهر قلب وكان سعد زغلول يعجب بهذه المنولوجات ويطرب من سماعها بل وكان يعتقد أن حسن فايق هو أعظم ممثل ومطرب فى مصر . وعندما تولى سعد رياسة الوزارة فى عام ١٩٢٤ وأجرت وزارة الاشغال أول مباراة بين الممثلين والممثلات والمطربين والمطربات ووزعت عليهم عدة جوائز مالية كبيرة حدث أن قرأ سعد فى الصحف أسماء الفائزين فى تلك المباراة -

وفى الثلاثينيات والأربعينيات ، أصبح المونولوج لونا انتقاديا محبوبا ومجديا على أيدى اسماعيل يس ومن ورائه ابو السعود الابيارى ، ومحمود شكوكو ومن ورائه فتحى قوره وثريا حلمي ومن ورائها المخـــرج المعروف حسن الامام الذى كان يكتب - لها مونولوجات لاذعة فى نقد بعض المظاهر السالبة في حياتنا الاجتماعية .

ورفد المونولوج المصرى المونولوج القادم من الشام - سوريا ولبنان ، حيث قام على رأس فن المونولوج العظيم المحامي المناضل عمر الزعينى ، الذى استخدم مونولوجاته فى التنديد بالاستعمار الفرنسي لبلاده ، وفى لفت النظر إلى المفارقات الاجتماعية فى لبنان التى تجعل القلة موسرة وسواد الناس فى حالة عوز واضح . وكان أشهر مونولوجاته مونولوج «الردب» ومونولوج «لو كنت حصان» استمعت إليهما مسجلين على الاسطوانات . وفى الأول

- كيوسف وهبى وجورج أبيض ومنيرة المهدية وغيرهم ولم يجد بين هذه الأسماء اسم حسن فايق أرسل سعد فى استدعاء وزير الاشغال مرقص حنا باشا وسأله عن سبب استبعاد اسم حسن فايق من بين الفنانين الذين فازوا بجوائز الوزارة . وقام مرقص حنا بتحقيق الموضوع فاتضح له أن حسن فايق لم يتقدم إلى مسابقة الوزارة وعندما نقل الأمر إلى سعد زغلول استدعى حسن فايق لمقابلته الذى أكد لسعد أن ما قام به أثناء الثورة إنما كان بدافع من وطنيته وأن هذا الدافع لا يستحق المكافأة ولا يدخل بند الجوائز المادية .. آخر ساعة ٢١ مارس ١٩٧٣

يهزأ الزعيني بقرار حكومة الانتداب أن يلبس القاضى الروب فى جلسات المحاكم ، فعلق الزعينى على هذا القرار تعليقا ساخرا :

ع الهوب الهوب الهوب

والقاضى لابـــس روب

والحق أخد مجــــراه

ما عاد فيه ظلم اليوم!

أما المونولوج الثاني فقد تعرض فيه عمر الزعينى لترف المترفين وفقر الفقراء ، فتمنى لو كان حصانا في بيت أحد الاثرياء لتركبه النعم ، يعتنى به الخدم والاطباء ويأكل الفستق والبندق ، ولايكدر صفو حياته شيء غير أنه الأسف «مخلوق انسان فى جبل لبنان» ، ومن ثم فهو يقتني لو كان حصانا .

وهيأت لى ظروف العمل بالإذاعة أن أعمل بالاخراج بعض الوقت فأخرجت تمثيلية كتبها بديع خيرى ، لا أذكر اسمها الآن ، ولكنها تدور حول نشاط معلمة قادرة ، تملك مقهى على حافة أحد الطرق ، وهو لون أصبح سائدا فى تمثيليات الاذاعة والتليفزيون فيما بعد

كذلك أخرجت برنامجا ثقافيا عن «دانتى» قامت فيه الممثلة البادئة اذ ذاك فاتن حمامة ، بـــدور بياتريس ، حبيبة دانتى فى

الواقع والخيال معا . أذكر أن أجر فاتن عن الدور كان جنيهين ، جاءت تطالب بهما وهى تتعثر فى أذيال الخجل ، بعد أن صهين منتج البرنامج عن دفع أجرها .

كانت فترة عملى بالإذاعة فرصة للتعرف الواسع المُلْهم بالحياة الثقافية فى مصر ابان الأربعينيات ، وقد كانت حياة فائرة ، صاخبة ، مدوية ، مصر فيها تتهيأ لأحداث جسام سوف تلى فيما يقدم من السنين . وقد افادتنى هذه الحياة فائدة كبرى حينما ظفرت ببعثة لدراسة الأدب المسرحى العالمى فى انجلترا وسافرت إلى هذه البلاد ذات التاريخ العريق فى المسرح عام ١٩٥١ لالتحق بكلية الآداب جامعة برمنجهام ، احضر للدكتوراه فى مسرح برنارد شو ، واستقصى العوامل الفكرية والفنية التى كونت هذا المسرح الحافل بالأفكار والأحداث والشخصيات .

كان من حسن حظى أن سكنت فى برمنجهام التى تقع على بعد ساعة ونصف من لندن ، وثلاثة أرباع الساعة من ستراتفورد بلد شكسبير . هيأ لى هذا الموقع المتوسط أن اتمتع بمواسم شكسبير فى إبانها ، وأن أمد الطرف إلى مسرحيات لندن ، كلما عرضت مسرحية مهمة . وأذكر أن مسرحية «عطيل» كانت تعرض فى لندن ذات موسم فركبت القطار إلى لندن ، وشاهدت المسرحية فى عرض الماتينيه ، وهو يبدأ فى الثانية بعد الظهر ، ثم عدت إلى

برمنجهام فى اليوم ذاته عدت دامع العينين ، شجًى الفؤاد بعد ما شاهدت أداء الممثل القادر – مايكل ريدجريف لدور عطيل . دائما تثير هذه المسرحية فى نفسى الأسى الذى يدغدغ القلب ويبعث فى النفس حزنـا نبيلا مُطَهِّرا   هاهنا جـــريمة ترتكب بلا ســـبب ، ولا جدوى   جريمة سببها الأساسى عجز الانسان عن الارتفاع إلى النبل الروحى الذى تقدمه لنا الحياة احيانا ، فنتركه يمرق من خلال أصابعنا بدلا من أن تقبض عليه ونعض بالنواجذ

إلى جوار هذا كان فى برمنجهام – وهى عدا الجامعة وما تحفل به من نشاط – بلدة صنـــاعية كئيبة ، الجمـــال فيها غريب لا مكان له وسط دخان المصانع ، ونشاط البنوك ، كان فيها مسرح شديد النشاط اسمه   برمنجهام ريبورترى وكان يقدم المسرحيات العالمية والبريطانية فى اخراج متقن وتمثيل مقتدر وهو مسرح أنشأه رجل اسمه سير بارى جاكسون ، كان متحمسا لفن المسرح حتى أنه أقدم ذات يوم على اخراج خماسية برناردشو المفرطة الطول   «العودة إلى متوشالح» أخرجها وقدمها في خمس ليالٍ متصلة ، وهو ما كان يعد عملا بطوليا اذ ذاك ولا يزال كذلك إلى الآن   وبهذا أحيا جاكسون الممارسة المعروفة فى مسرح العصور الوسطى باسم . المسرحية فى حلقات

كذلك كان من حسن حظى أن كان على رأس قسم الأدب

الانجليزى في جامعة برمنجهام الحجة العالمية فى فن الدراما وتاريخه : بروفيسور الارديس نيكول وكان إلى جوار منصبه المهم وكتبه الموسوعية الحديدة فى تاريخ الدراما ، يرأس أيضا مركز الدراسات الشكسبيرية .

حينما علم بروفيسور نيكول أننى أنوى دراسة مسرح شو ، لم يستطع أن يخفى ضيقه الشديد . فقد كان عدد من الباحثين ، خاصة من خارج المملكة المتحدة قد تناولوا شو بالدراسة . مفتونين بآرائه الذكية اللماحة ، غير معنيين بجانب الدراما فى مسرحه . لهذا رفض نيكول موضوع البحث وقال : لا أريد أن أقرأ منشورا ايديولوجيا آخر عن برنارد شو اقترح علىَّ بدلا من شو أن ابحث في موضوع : الصحراء في الأدب الانجليزى !

قلت لبروفيسور نيكول : أننى تركت في بلدى عملا هاماً وواعدا ومجزيا ، فى سبيل أن أحصل علما بالدراما التى أعشقها - الدراما البريطانية والعالمية . والموضوع الذى يقترحه لا يحقق لى هذا الهــدف . واقترحت أن يكون موضوع البحــث : «دراما برنارد شو ، بعض المؤثرات على التقنية» . هنالك خفف نيكول من اعتراضه وقال : أتدرى انك بهذا سوف تدرس الدراما العالمية من اليونان حتى العصر الحاضر ؟ قلت : نعم ، ادرى . ولهذا السبب بالضبط اخترت برنارد شو ، فقد تعاقبت على مسرحه المؤثرات

الفنية والتقنية العالمية ، وكان مسرحه انتقائيا . من يدرسه لابد أن يقرأ اريستوفان وموليير وابسن وتشيخوف ، علاوة على المؤثرات التي وفدت إلى مسرحه من السيرك ، والكوميديا دي لارتي .

هدأ نيكول اذ ذاك وسمح لي بمواصلة البحث .

★★★

لم يكن ما شرحته لبروفيسور نيكول هو السبب الوحيد في اختياري مسرح برنارد شو موضوعا لدراسة الدكتوراة فقد كنا في الاربعينيات والخمسينيات مشغولين بموضوع ما سمي فيما بعد . الالتزام في الأدب وكنت أنا بالذات شديد الشغف بالبحث في أغوار هذا الموضوع وكان السؤال المحوري الذي يواجهني هو : كيف يستطيع الكاتب ذو الرأي أن ينشيء أدبا يريد له أن يصل إلى الناس ، ويظل مع هذا أمينا لمبادئه ؟ بعبارة أخرى ، اين يبدأ الأدب ذو الافكار وأين ينتهي ؟ وكيف ينجح الاديب في أن يصل بدعوته إلى الناس دون أن يسقط في هوة الدعاية الفجة ؟ بعبارة ثالثة ما هو الأدب الهادف وكيف يحذر أن يكون الأدب الهادف ؟

كان للموضوع أهمية خاصة لي ، ليس فقط على الصعيد الشخصي ولكن أيضا - وبصفة خاصة - على صعيد ما كنت أهيىء نفسي له . ان أكون ناقدا

وقد كان التطلع إلي النقد رغبة باكرة فى حياتى . فمنذ السنة الثانية الثانوية وأنا – فى أحلام اليقظة – اتطلع إلى الوقت الذى أصبح فيه ناقدا ذا نفوذ إذا اقرأ العمل وأبدى فيه رأيا ثم وقع بامضائه ، استمع إليه الناس فى تقدير وتوقير . هذه كانت أحلام اليقظة لتلميذ يشرف على مرحلة المراهقة . ولكنها احلام ظللت متمسكا بها ، أعمل جاهدا على تحقيقها بكل ما أملك من سبل . فى أوائل عهدى بالتعليم الجامعى ، كنت انظر إلى مكتبة الانجلو – وكانت اذ ذاك فى دكان متواضع قبالة المبنى القديم لصحيفة الاهرام – كنت انظر وأقول : أكبر ما اتمناه هو أن تغلق علىَّ أبواب الدكان واترك وحدى مع كل هذا الكم من الكتب لألتهمها التهاما .

واثناء التعليم الجامعى ، لفت نظر كل من الدكتور محمد خلف الله أحمد ، والاستاذ ويمنت ما كنت أبديه من آراء نقدية وجداها صائبة اعجب الدكتور خلف الله ، رحمه الله ، بموضوع نقدى كتبته عن أحمد أمين ، وعلق ويمنت على موضوع آخر بقوله – موجها خطابه لزميل لى – ما أشد صدق حكمه على الاشياء .

أقول هذا الكلام كله بعيدا عن الفخر بالنفس ، وإنما أريد أن أوضح به أن بعض الناس يولدون نقادا بالامكان ، ثم تصقلهم الموهبة والدراسة . وبعضهم يؤتى الفراسة ، أو نفاذ البصر ، حتى

وهم فى سن الشباب الباكر . وأقول كذلك لأننى حين أنهيت دراستى للدكتوراه عام ١٩٥٥ ، استشعرت من نفسى القوة والقدرة على أن اتخذ لنفسى نهجا مستقلا عن ذلك الذى وجدته سائدا فى قاهرة منتصف الخمسينيات فى صفوف اليساريين .

كان ذلك النهج يؤدى إلى اعتبار الموضوع الادبى النبيل ضمانا أكيدا ليس فقط لقيام العمل الفنى ، بل - أيضا - لجودته بالضرورة فإن تكتب عن التمييز العنصرى ، أو الاستعمار أو الاستغلال ، أو مصادرة الرأى فإن هذا سبيلك إلى انتاج ادب مقنع ، حتى ولو لم تحفل قط ، أو لم تحفل كثيرا بمقتضيات صنعة الكتابة.

وإلى جوار هذا كان هناك شعور عام بأن الموهبة هى كل شىء، وأنها ليست فى حاجة إلى خدمة تقنية . الموهبة وحى والهام يسقط عليك ولو كنت في غرفة مغلقة وما عليك إلا أن تسطر ما يوحى إليك ، كما لو كنت منوما مغناطيسيا .

كانت محصلة دراستي لمسرح برنارد شو ، أن الرجل جهد كل الجهد فى أن يترجم آراءه إلى أشكال فنية مقبولة ، لا تدين إلى الرأى وحده ، بل هى محصلة تفاعل خلاق بين الرأى والصنعة. وكان وهو ينادى بقولته المشهورة : «المسرح هو كنيسة القرن العشرين» يعرف تمام المعرفة أن خدمة هذه الكنيسة الخدمة

الواجبة تقتضى أن تمد دراستك لفنك حتى تشمل بداياته الأولى وتنتهى بالعصر الحاضر . كان وهو فى أواخر أيامه يحاول جاهدا أن يغير أساليب تعامله مع المسرحيات . ومسـرحياته الأخيرة تقرب كثيرا من مسرح العبث ، وسعيه للمعرفة كان يدفعه إلى محاولة التعرف على الكتاب المسرحيين الجدد من أمثال جان انوى، الذى كان يجهد كى ينطق اسمه نطقا صحيحا .

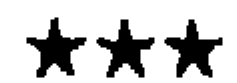
على أن الدرس الأكبر الذى تخلص لى من دراسة مسرح برنارد شو ، هو أن الرجل كان فنانا فى المحل الأول ، ومفكرا داعيا فى المحل الثانى . صحيح أنه وصف نفسه أكثر من مرة بأنه «الفيلسوف الفنان» ، ولكنه حين كان يخلد إلى نفسه كان يعترف بوضوح بأن الفن اقرب إلى نفسه من الرأى . ولعل خير شاهد على هذا موقفه من شكسبير . فقد كان يصدر التصريحات النارية ضد المعلم المسرحي ، وكان أشدها تطرفاً قوله : «ليس بين الكتاب من احتقره احتقارى لشكسبير . ولو قيض لى أن استخرجه من قبره ، لرجمته بالحجارة» . ولكنه كان يضع صورة شكسبير على رخامة المدفأة ، ويعترف فى السر بأن شكسبير فنان خالق من الدرجة الممتازة . وأن ما يأخذه عليه من أن آراءه وفلسفته متخلفة . لا يؤثر على فنه تأثيراً يذكر .

على أن التناقض الواضح بين المعلن والمكنون من رأى شو فى

شكسبير لا يعود إلى خطأ ارتكبه شكسبير ، بل إلى افتراض أن الآراء والمواقف التي تبديها شخصيات شكسبير هي تعبير عن آرائه هو . ومن ثم يمكن اتهام شكسبير بأنه فاشي لأنه كتب مسرحية «تيتس اندونيكوس» التي تظهر هذا الأخير محتقرا للشعب متقززا من ضرورة عرض نفسه على الجماهير كي يحظى بموافقتها واصواتها الانتخابية هذا على سبيل المثال .

إلى جوار هذا سأل الكاتب الصحفى هيسكيث بيرسون فى مقابلة مع شو ، سأل هذا الأخير : أيهما يحظى باعتباره فكره أم مسرحياته ؟ فلم يتردد شو فى القول : إن مسرحياته هى الأجدر بالاعتبار لأن الفكر كان يمكن لغير شو أن يأتى به ، أما المسرحيات فإن رجلا واحدا فقط كان يستطيع أن يكتبها - جورج برنارد شو

قوت دراستي لمسرح شو ما كنت أحسه فى نفسي قبل السفر ، من ضرورة أن يكون الفن فنا أولا أن يقوم العمل الفنى على قدميه ككائن يستحق الحياة لذاته ، وليس بفضل ما يبثه من آراء . كذلك ترسخت في نفسي أهمية أن يسير الفكر والصنعة جنبا إلى جنب وأن يكون العمل الفنى قادرا على الاقناع ، فى الوقت ذاته الذى يحفز فيه العقل ويضيء النفس بالكلم الطيب .



حين عدت إلى القاهرة فى يوليو ١٩٥٥ ، وجدت نعيما وملكا كبيرا . كانت ثورة يوليو قد فجرت طاقات هذه الأمة المجيدة ، وفتحت أمام مبدعيها أوسع الابواب . قدمت الثورة الزاد النفسى والزاد الفكرى ، إلى جوار لحظة شديدة التوهج فى حياة بلادنا لحظة انهيار السدود التى كانت تحبس وراءها ماء الفكر المُخَصب، خالق الحياة . تداعت صروح الظلم ، وتخلخل نظام الطبقات تخلخلا شديدا ، واختفى احتكار الرأى وصنع القرار . وجهت الثورة الوليدة دعوة صريحة وضمنية إلى كل المصريين ومن بعد كل العرب ومن بعد ذلك كل شعوب العالم الثالث إلى المشاركة فى صنع مصيرهم . استكشافه ، ودراسته ، وصنعه والحفاظ عليه .

شعر المصريون أنهم يملكون بلادهم بالفعل ، بعد أن تولى طاقم من المصريين حكم البلاد بعيدا عن القصر المنهار والتدخل الاستعمارى الانجليزى السافر ، الذى كان يتلاعب بمصائر البلاد، ويوجهها الوجهة التى تخدم مصالحه .

تلك كانت اللحظة السائلة فى تاريخ بلادنا ، إذ هى تقف على مفترف الطرق ، وتُعْمل الفكر محاولة أن تجيب على السؤال الخطير: أى السبل تسلك . وقد كانت هذه اللحظة دائما اكسير الحياة للمسرح أينما وجد . كانت وراء نهضة المسرح فى أثينا

القديمة وفى عصر النهضة الاوروبية وفى العصر الحديث ، أواخر القرن التاسع عشر .

فى خضم هذه اللجة الغالية ، ألقيت بنفسى القاء دون تردد . كنت طول اقامتى بانجلترا اتطلع إلى أن أخدم المسرح المصرى والعربى بما أحصل من علم وتدريب على طرائق البحث . لم يدر بخلدى قط أن أحصل العلم كى أنافس به الباحثين البريطانيين والغربيين عامة . لم أكن أحلم بأن انزل عن هويتى المصرية العربية، وأصبح واحدا ممن يتقنون اللغة الانجليزية ويعرفون أدبها مثلما يعرفه أهل البلاد . لم يكف اهتمامى ببلدى وناسى طوال اقامتى فى الغربة ، وكنت أتعجل القلم ، والعقل والجهد ، كى انهى مهمتى فى أقصر وقت ممكن . وبالفعل استغرقت قراءتى للدكتوراه وكتابتى للبحث عامين ونصفاً فقط، وانصرفت باقى المدة المقررة وهى أربع سنوات فى تعميق المعرفة ، والقراءة حول الموضوع والنهل من منابع الثقافة المتعددة التى تتيح نفسها بسهولة لمن يطلبها فى بلد متقدم ، ومنظم ومتحضر .

غير أننى كنت دائم القول لزوجتى – رفيقتى فى الحياة والسفر – أننى أشعر بالدين الكبير الذى يطوق عنقى نحو شعبى وناسى. فها أنذا اتلقى تعليما جامعيا ثانيا على حساب شعبنا الفقير المطحون ، المضيق عليه . وكنت قد حصلت على تعليمى الجامعى

الأول بالمجان - مجانية التفوق . ومعنى هذا أن شعبنا المكافح قد انفق على تعليمي مدة تزيد على عشر سنوات .

كانت السنوات الأخيرة من تعليمي الثانوى بالمجان أيضاً . بعد أن أصدر نجيب الهلالي قرارا بمنحي مجانية دائمة كاملة ، استجابة للمذكرات الدعوية التى كان أبى يقدمها للوزارة ، ويسعى إلى اقناع المسئولين في وزارة المعارف بصدق ما جاء فيها من عوزه . ومن رغبته فى أن ينشىء أولاده خير نشأة ، وما أكثر ما تحمل في هذا من عنت وانفاق مال كان هو واسرته في اشد الحاجة إليه . كان ينفق علينا جميعا من معاش لم يزد عن العشرة جنيهات إلا قروشا قليلة .

لكل هذا آليت على نفسى أن أرد الجميل لشعبى الكريم المعطاء، وكان هذا القسم كالنار تلهبنى وتدفعنى إلى البذل . قلت للصديق أحمد حمروش ، الذى عين مديرا للمسرح القومى : لقد انفقت الدولة عليّ أربعة آلاف من الجنيهات وأنا أريد أن أردها أضعافا مضاعفة . قال أحمد حمروش : أنت تستاهل هذا الانفاق. انظر أى حماس دافق يبدو من كلامك ويحثك ويحثنا جميعا على العمل.

★★★

كان الجو ملائما تماما ، والطريق أمامى ممهدة لكى أخدم

مسرح بلادى . فى عام ١٩٥٥ انشأ المناضل الواسع الثقافة فتحى رضوان مصلحة حكومية فريدة من نوعها ألحقت بوزارة الارشاد القومى هى مصلحة الفنون .

وكان من نصيب هذه المصلحة الجديدة أن تنشىء أول فرقة للرقص الشعبى ، هى فرقة ياليل ياعين ، التى شكلت المحاولة الأولى لتطوير الغناء والرقص الشعبيين وعنها انبثقت «فرقة رضا» والفرقة القومية للفنون الشعبية ، وقد أصبحت هذه المصلحة نواة لوزارة الثقافة والارشاد القومى ، التى انبثقت إلى الوجود فى يونيو سنة ١٩٥٨ وتولى ادارة المصلحة الفنان البصير المرهف الحس يحيى حقى ، يعاونه طاقم من الكتاب البارزين مثل نجيب محفوظ وعلى أحمد باكثير

وتوالت من بعد انشاءات الوزارة . فوجهت مصلحة الفنون إلى الاحتفاء بفنون الشعب ، ودعتها إلى المشاركة فى كثير من المؤتمرات المعقودة لدراسة المشكلات الفنية وفى المهرجانات العالمية . وأنشأت الوزارة الاوركسترا القومى ، الذى قدم حفلات موسيقية كبيرة أمها جموع كبيرة بلغت الالفين فى بعض الحفلات. كما انشأت البرنامج الثقافى المعروف بالبرنامج الثانى فى مايو ١٩٥٧ ، والحقت بدار الأوبرا فرقا للكورال والموسيقى والباليه . وتقدمت بمشروع انشاء دار للوثائق التاريخية القومية ادرجت له

الاعتمادات في ميزانية ١٩٥٧ - ٥٨ . وألفت لجنة من كبار المؤرخين ومديرى الجامعات واساتذتها لكتابة تاريخ مصر من أقدم العصور حتى العصر الحاضر . كما انشأت ادارة للشئون الثقافية وضعت على رأسها المثقف والمحقق الكبير ابراهيم زكي خورشيد الذى وضع أسس النشر الثقافى القيم والزهيد الثمن .

وخرجت فى عهده عدة سلاسل ثقافية ناجحة مثلها : أعلام العرب ، والمسرح العالمى ، والكتب الثقافية المتنوعة الاتجاهات ، كتبها خصيصا للسلسلة أعلام الفكر والرأى فى البلاد .

كذلك انشأت الوزارة مجلة ثقافية رفيعة المستوى سمتها : «المجلة» ظلت سنوات عدة تبث الفكر والثقافة الجادين باشراف أكبر العقول ، فقد ضم مجلس ادارتها كلاً من طه حسين والعقاد وحسين فوزى ، ورأس تحريرها الدكتور محمد عوض محمد وتلاه الدكتور حسين فوزى وعلي الراعى ويحيى حقى على التعاقب .

على أن أكبر انجازات فتحى رضوان فى مجال الثقافة هو النضال المستبسل الذى بذله لانشاء الوزارة إن هذا الانشاء هو فى حقيقة الأمر نقلة ثقافية كبيرة فى النظرة إلى الثقافة فى وقت لم تكن فيه كثير من الدول - حتى المتقدمة منها - تتمتع بوزارة مستقلة للثقافة . وحسبنا أن نعرف وزارة الثقافة المصرية ، التى صدر قرار جمهورى بانشائها عام ١٩٥٨ تحت اسم «وزارة

الثقافة والارشاد القومى» - هذه الوزارة كان ترتيبها الثامنة بين بلدان العالم . وقد تحمل فتحى رضوان عبئا كبيرا فى سبيل انشائها ، فقد اقيمت فى طريقه العقبات ، ولما أفلح فى تخطيها آخر الأمر بدأت الوزارات الأخرى تتخلص من عناصرها غير المرغوب فيها بأن تحولهم إلى العمل فى الوزارة الجديدة . ومع ذلك سارت الوزارة فى طريقها المرسوم بنجاح ، تعاونها خيرة فى العقول من كل الاجيال ، والتف حولها الجيل الجديد من المفكرين والمبدعين على اختلاف توجهاتهم السياسية والفكرية

أنـا فى الـدراما
تربيت على الغالى .. !

أقول لنفسى دائما : أنا فى الدراما تربيت على الغالى . ساعدت الظروف المواتية على أن أتلقى تدريبا أكاديميا وعمليا فى حقلى الدراما والمسرح . درست الأدب المسرحى فى انجلترا : المركز الأول فى المسرح فى العالم كله . اتيحت لى فرص دراسة النظرية ومعاينة التطبيق فى كل من لندن واستراتفورد وبرمنجهام. شاهدت روائع مسرح شكسبير فى بلدته وعلى أيدى الشامخين من مخرجى وممثلى مسرحياته .

ثم عدت إلى مصر لأجد فى بلادى بوادر نهضة مسرحية شاملة . قدمنى فتحى رضوان للحياة المسرحية بتعيينى عضوا فى اللجنة التى كونتها وزارة الارشاد القومى لفحص حال المسرح فى بلادنا . جلست إلى جوار توفيق الحكيم ومحمد زكى عبد القادر وغيرهما كنا نستقبل فى كل جلسة كبار المسرحيين المصريين ونسألهم عن حال المسرح : مم يشكو وكيف السبيل إلى انقاذه ؟

ولم تمض سنوات حتى كنت على رأس أكبر وأهم منظمة مسرحية تشهدها بلادنا فى تاريخها المسرحى الذى امتد قرابة ثلاثة أرباع القرن . وأتاح لى عملى فى المؤسسة رئيسا لمجلس

إدارتها أن أقود الحركة المسرحية فى بلادنا فى فترة خصبة ومثمرة من تاريخها . واسعدتنى الظروف بالاسهام فى لقاءات مسرحية كثيرة على مستوى العالم مثلت الجمهورية العربية المتحدة فى لقاء طوكيو عام ١٩٦٣ وكان موضوعه : «الشرق والغرب فى المسرح» . اذ ذاك شاهدت العروض التقليدية اليابانية ذات التاريخ الضارب فى القدم مثل مسرحيات «نو» وعاينت عروض الكابوكى الشعبية القريبة الشبة بالاوبريتات الشعبية التى عرفتها بلادنا فى صور مختلفة على أيدى سيد درويش وزكريا أحمد وبيرم التونسى، بالإضافة إلى مسرحيات الريحانى والكسار الاستعراضية .

ثم أسهمت من بعد فى مؤتمر دولى آخر فى نيودلهى عام ١٩٦٦ وكان مخصصا لموضوع المسرح الشامل ، وهناك شاهدت نحوا من ستة عشر عرضا مسرحيا تتراوح بين رقصات قبلية وأخرى تمثل الطقوس الهندية القديمة ، وثالثة تحكى قصص انبياء الديانات الهندية . كما شاهدت فرقة باليه من اندونيسيا تقدم باليه «رامايانا» فتخلف لى من مشاهدة هذه العروض وعروض مسرح الـ «نو» اليابانى فى طوكيو ونيودلهى معا شعور طاغ بأن المسرح الذى يقوم على الدراما وحدها هو فرع صغير انتزعوه من شجـرة سامقة ، هى شجرة فنون العرض ، أو المسرح الشامل ، واننا إذا أردنا للمسرح أن يحيا حياة جديدة ، فلا بد من العودة إلى النظرة الكلية إلى العروض المسرحية ولابد من التمسك بفكرة أن المسـرح

ليس فى الكلمة فقط ، بل فى كل ما يُؤَدى فى مساحة معينة من حركات وأصوات وغناء وموسيقى .. الخ .

وكانت الفنانة البريطانية جوون ليتلوود تحضر مؤتمر نيودلهى، وهناك استمعت إليها تتحدث فى حماس أصحاب الرسالات وعذوبة الذين يعيشون مع الرؤى ، وتشرح فكرة المسرح الذى تؤمن به : المسرح هو الشارع هو ، طقوس كل يوم هو الاحتفالات التى تقام والمواكب التى تسير هو الحياة فى قاعة العرض وخارجها .

ثم حدث أن سافرت إلى انجلترا فى مايو ١٩٦٨ . لدراسة أساليب تدريس الدراما ، فلفت نظرى وشاقنى وسرنى أن أعاين إلى أى حد تعتمد معاهد الدراما هناك على فنون الارتجال فى تدريب الفنان وإطلاق شخصيته من عقال الكبت اليومى الذى تأخذنا به الحضارة الحديثة وأساليبها .

واشتركت فى لقاءين دوليين نظما فى بيروت فى عامى ١٩٦٧ ، ١٩٦٩ تحت إشراف المعهد الدولى للمسرح التابع للهيئة الدولية لليونسكو ، بدعوة من اللجنة القومية اللبنانية للمعهد ، وقد جرى البحث فى الاجتماع الأول فى شئون المسرح والإذاعة والتليفزيون، بينما خصص اللقاء الثانى لبحث فنون خيال الظل فى آسيا ومصر والشمال الإفريقى كله .

وتشعبت أسفارى ، فزرت رومانيا مرتين ، مشاركا فى المهرجان الدولى لمسارح العرائس والدمى (١٩٥٨) وعضوا فى لجنة التحكيم ١٩٦٢ ، وامتدت هذه الاسفار إلى المغرب وتونس ،

وفى الأولى عاينت ألوانا من العروض المسرحيةتنتمى إنتماءً واضحاً إلى التراث ، وتنأى بجانبها – فى عزم وتصميم عن المسرح الغربى ومعمار العلبة التى تكونها أضلع ثلاثة ، بينما ينفتح الضلع الرابع على جمهور ينأى بنفسه عما يجرى على الخشبة ، ويجلس فى مقاعد وثيرة تفصله عن الحدث المسرحى ، وتؤجج أوهامه وتخدر عقله ، فيرى فيما يرى أحداثاً حقيقية ، وليس عملا من وحى الخيال . أى يستقبل من الخشبة ولا يرسل اليها شيئا إلا التصفيق عقب انتهاء المسرحية .

وفى عام ١٩٧٢ ، دعتنى وزارة الإعلام الكويتية لأعاين معهد الفنون المسرحية ، الذى أنشأه الرائد الكبير زكى طليمات ، إلى جوار فرقة المسرح العربى التى كونها ودربها وأشرف على أعمالها بالتوجيه والإخراج ، وكانت النبتة التى غرسها زكى طليمات قد زهت وازدهرت ، وأن الأوان كى تنتقل إلى طور أعلى أعنى معهد الفنون المسرحية ، الذى كان إذ ذاك عند مستوى المعهد الثانوى . فعاينت المعهد وأعماله وطلابه ، وقابلت رؤساء الفرق المسرحية ، ثم قدمت تقريرا إلى وزارة الإعلام الكويتية ، انتهيت فيه إلى أن درجة النضج فى المعهد الثانوى ، أصبحت تؤهله للانتقال إلى مرحلة المعهد العالى . وقد أخذ بهذا الرأى ، وتم رفع المعهد إلى مرتبة نظائره فى بلاد أخرى .

وقضيت فى الكويت تسع سنوات متصلة أسهم فى حياتها

الثقافية فى الجامعة وفى المسرح وفى التليفزيون وعلى صفحات الصحف - صحيفة السياسة خاصة - وقدمت مع كرم مطاوع برنامجا تليفزيونيا بعنوان : «عندما يرفع الستار» ، تناولنا فيه شئون المسرح وهمومه ، وحاضره ومستقبله ، وقد أثار البرنامج اهتماما واسع النطاق بين مشاهديه ، وكان الناس على اختلافهم يرحبون به . قال لى أحد أصحاب الحوانيت أنه يسرع بإغلاق حانوته ويعود إلى البيت قبل موعد إذاعة البرنامج ليضمن مشاهدته . واستوقفتنى سيدة مصرية كانت تعمل بالتدريس ، استوقفتنى على كورنيش الخليج لتعلن عن إعجابها وتأييدها للبرنامج .. ولما ترك كرم مطاوع الكويت ، قدمت أنا وسعد اردش برنامجا مشابها كان له الإقبال نفسه الذى شهده البرنامج الأول .

وفى عام ١٩٨٠ رأست المهرجان المسرحى الأول لتكريم الممثل العربى ، والذى أقامه «المسرح العربى» برئاسة فؤاد الشطى ، رئيس مجلس إدارة المسرح .

وقد صحب المهرجان ندوة امتدت ثلاثة أيام ، دعى إليها المسرحيون العرب من المحيط إلى الخليج ، وفى حفل الختام وزعت الميداليات الذهبية على أبرز المشاركين ، وكان بينهم زكى طليمات الذى وجهت إليه دعوة خاصة بحضور الندوة وإلقاء كلمة فيها كما وزعت الجوائز على الفرق الفائزة .

وفى سنة ١٩٧٩ تقدمتُ إلى إدارة الجامعة بفكرة إنشاء المسرح الجامعى . وقد وافقت الجامعة على الفكرة ومضت الاستعدادات لإنشاء الفرقة ثم تركت الكويت من بعد ، وإذا بدعوة توجه إلىّ عام ١٩٨٩ لحضور الاحتفال بمرور عشر سنوات على قيام المسرح الجامعى .

وقد نظرتُ منذ البداية إلى هذا النشاط كله على أنه استمرار للخدمات التى كنت أقدمها للمسرح العربى فى مصر . وكنت قد عاهدت نفسى ، عقب تركى لمؤسسة المسرح ، على أن أواصل خدمة المسرح المصرى من خارج مصر . وكانت الخدمة هنا مزدوجة : الإبقاء على إسهام مصر فى المسرح وخدمة المسرح العربى فى بلد عربى كان إذ ذاك يمور بنشاط ثقافى ومسرحى كبير يساعده ويؤيده كل من المثقفين الكبيرين الرائدين : الأستاذ عبد العزيز حسين رئيس المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب وأحمد السعدوانى أمين عام المجلس .

وخلال عملى فى مؤسسة المسرح تطلعت إلى ربط مسرحنا العربى بالمسرح العالمى ربط احتكاك وتفاعل ، فقدمت ونفذت مشروع استقدام مخرجين من عواصم العالم المسرحية ، لإخراج مسرحيات من أدب بلادهم ، بممثلين مصريين . وهكذا قدمنا «الخال فانيا» من إخراج لسلى بلاتوه على مسرح الجمهورية ، وشرعنا فى تقديم دائرة الطباشير القوقازية .

وكان فى البرنامج أيضا إخراج مسرحية «رغبة تحت شجرة

الدردار» للكاتب يوجين أونيل استقدمنا لها أحد مخرجي امريكا الجامعيين ، وقد حالت ظروف خاصة دون اتمام هذا العمل .

وفي هذا الإطار طلبت إلى المؤسسة اخراج مسرحية : بيت برنارد ألبا للكاتب المسرحي الاسباني : لوركا . وكان لوركا - حتى ذلك التاريخ - معروفا بوصفه شاعرا وحسب ، حتى بين خاصة المثقفين . وكنت أنا أعلم أنه إلى جوار شعره كاتب مسرحي تأثر في أعماله بمسرح العرائس ، وقام بالتمثيل في بعضها ، وتقمص شخصية عرائسية اسبانية تسمى دون كريستوبال ، قدمها للصغار ، وأدار بينها وبينهم حوارا مرتجلا . ولما قلت هذا الكلام للدكتور عبد الرحمن بدوي ، أنكر هذا الرأي إنكارا تاما ، وفي زيارة تالية لي قدم ومعه مجموعة أعمال لوركا ، بالاسبانية طبعا ، وقال ليس في هذه الأعمال ، مسرحيات قط . غير أني في زيارة لنيويورك عام ١٩٦٤ . عثرت على خمس مسرحيات للوركا ، مترجمة إلى الانجليزية فاشتريت المجموعة وقرأتها ومن ثم أخذت أعرض بفن لوركا المسرحي .

والطريف بعد هذا أن أحد مخرجينا الكبار قال تعليقا على مشروع المخرجين العالميين أنه من تفكير أناس مركزهم في المسرح مهزوز ، وهم لهذا يسعون إلى التمسح بالإخراج الأجنبي . وكان يقصدني بالطبع .

وفي نفس السياق كان بعض المسرحيين ينظرون إلى وجودي على رأس مؤسسة المسرح على أنه شيء لا مبرر له ، فلا أنا

مؤلف، ولا أنا مخرج ولا أنا كاتب مسرحى ولا حتى رسام مناظر. فلما رد أحدهم على صاحب هذا الرأى بأننى قد درست المسرح ، أجاب : لقد درس تاريخ المسرح وحسب ، وليس له بالمسرح علاقة سوى هذا .

وكانت فكرة المفكر المسرحى ، والمُنَظّر المسرحى غريبة ، وغير مفهومة وبالتالى مستنكرة . حتى أن مفكرا مرموقا مثل الدكتور لويس عوض أشار إلىّ في معرض الحديث عن اعمالى بوصفى «إداريا» نشطا ، كثير الخدمات !

وكنت عقب تركى لمؤسسة المسرح قد انطلقت أكتب الكتب التى حملت فيما بعد نظرتى الخاصة للمسرح ! الكوميديا المرتجلة ، فنون الكوميديا ، مسرح الدم والدموع .وهذه جمعتها فى عام ١٩٩٣ تحت عنوان : مسرح الشعب . كما كتبت «توفيق الحكيم : فنان الفرجة وفنان الفكر» نظرت فيه إلى فن الحكيم على أن يحوى الفكر والفرجة معا ، وليس مجرد الفكر كما كان هو وبعض النقاد يعتقدون

وفى عام ١٩٨٠ أخرجت كتابى الكبير : «المسرح فى الوطن العربى» وهو يحمل حصيلة تجربتى فى ميدان المسرح العربى من المحيط إلى الخليج ويرسم - لأول مرة - صورة جدارية لنشاط المسرح العربى يحويها مجلد واحد .

To be in
Egypt is
my dream

[illegible]
4/X 58



كيف أنشأت مسرح العرائس

فى عام ١٩٥٨ زارت القاهرة واحدة من أكبر فرق العرائس فى رومانيا وهى الفرقة المسماة : تساندريكا . قدمت الفرقة عروضها لجمهور أعجب بها وتحمس لفنها الراقى أيما تحمس . وقارن الجميع بين الفن الرفيع الذى قدمته الفرقة وما لدينا من فن عرائس بدائى كان حتى تلك اللحظة قاصرا على عروض الأراجوز.

وفى جلسة ضمتنى والسيد / ڤيرچيل ليونيد ، المدير الإدارى للفرقة اقترحت عليه أن تعرض الفرقة الرومانية على وزارة الثقافة المصرية إنشاء فرقة للعرائس يختار أفرادها بعناية ، ويقوم الخبراء الرومانيون بتدريبهم وتأهيلهم فنيا فى رومانيا ومصر . واتفقنا كذلك على أن يبدو العرض وكأنه جاء بمبادرة من الفرقة ، وليس باقتراح منى

وبالفعل ، تقدمت الفرقة إلى وزارة الثقافة بهذا العرض ، فرحب به وزير الثقافة آنذاك الاستاذ فتحى رضوان . وكان هذا الوزير المقدام قد حاول من قبل أن ينظر فى أمر فرق الأراجوز المنتشرة فى البلاد ، والتى كانت تعانى من قلة الاهتمام وضعف

الموارد ، وتدنى القدرة الفنية ، فطلب إلى المسئولين فى وزارته أن ينظروا فى أمر فرق الأراجوز ويمدوها بالأكشاك اللازمة لممارسة فنهم . وقد تم هذا بالفعل .

وفى عام ١٩٥٧ أقامت وزارة الإرشاد سرادقاً فى حى السيدة زينب احتفاء بمولد الحسين ، وقد قدم خلال الحفل عرض لفرقة أراجوزية عرضت فصلا قصيرا عن امرأة من بنات الشعب تأتى لتقابل الأراجوز ، شاكية ، ثائرة لأن الاراجوز - زوجها - قد أنجب منها تسعة عيال ومع ذلك فهو ينكر الزواج ويهمل الإنفاق على العيال .

ويكون واضحا أن التهمة ملفقة ، وأن الاراجوز برىء منها ، غير أن الفكاهة فى الفصل تنبع من أن كل محاولة يبذلها الأراجوز ليتخلص من الفخ المنصوب كى يعترف بزواج لم يتم من امرأة لم يرها من قبل ، تبوء جميعا بالفشل . وحين يضيق الأراجوز الخناق على المرأة تعترف بتلفيق الحكاية لأنها غلبانة وفقيرة ، ولا تجد من ينفق عليها . ويقلب الأراجوز الفكرة ، ويقلب ببصره جسم المرأة فيجد ما يسره ، فيقرر أن يتزوج المرأة .

تلك عينة البضاعة الفنية التى كانت فرق الأراجوز تعرفها إذ ذاك . وهى تقليدية ، غير متطورة . ومن ثم اشتدت الحاجة إلى النهوض بالفن العرائسى على أسس عصـــرية ، ومن هنا جـاءت

أهمية الاقتراح الذى تقدمت به ، وأهمية القرار الثورى الذى اتخذه الوزير فتحى رضوان فى قبوله والعمل على تنفيذه .

بعد انتهاء عروض فرقة تساندريكا ، تم الاتفاق مع الفرقة على أن تتخلف خبيرتان من الفرقة الزائرة لتدريب اللاعبين المصريين على تصميم وتحريك العرائس بمختلف أنواعها ، وقامت بهذا التدريب خبيرة الفن التشكيلى يوانا كونستا نتينسكو وخبيرة الإخراج وتحريك العرائس دورينا تاناسيسكو .

وبعد ستة أشهر من التدريب الشاق استطاعت الفرقة الوليدة أن تقدم أول عروضها بعرائس الماريونيت على مسرح معهد الموسيقى العربية يوم ١٠ مارس ١٩٥٩ .

وكنت قد تلقيت فى عام ١٩٥٨ من مديرة فرقة تساندريكا مارجريتا نيكوليسكو دعوة لحضور المهرجان الدولى لفن العرائس، الذى عقد فى بوخارست ومنذ ذلك الحين توثقت صلتى بالفن العرائسى فى رومانيا وتشيكوسلوفاكيا والاتحاد السوفييتى وفرنسا والهند وأمريكا وغيرها من بلدان العالم التى تهتم بفن العرائس.

وفى عام ١٩٦٠ وجهت مارجريتا نيكوليسكو الدعوة الىّ مرة ثانية لأشارك فى أعمال المهرجان الدولى لفنون العرائس كضيف للمهرجان وعضو فى لجنة التحكيم الدولية . وكانت عرائسنا قد

تقدمت بشكل واضح بفضل جهود فنانين ممتازين على رأسهم صلاح چاهين والفنان ناجى شاكر مصمم العرائس ومصمم الديكور مصطفى كامل والمخرج صلاح السقا الذين حملوا معا بالاشتراك مع ألحان وموسيقى سيد مكاوى عبأ تأليف وتلحين وتصميم وإخراج الدرة الباقية فى فن العرائس المصرى : الليلة الكبيرة .

وقد عهدت إلىَّ وزارة الثقافة على أيام الدكتور ثروت عكاشة أن أقود الفرقة العرائسية المصرية التى تقدمت للمشاركة فى المهرجان . وقد حازت «الليلة الكبيرة» إعجاب لجنة التحكيم ، والتفت إلىَّ فنان العرائس الفرنسى جاك شينيه قائلا فى ابتهاج : « هذا هو الشارع المصرى حقاً» . ومن ثم فازت الفرقة بميدالية فضية عن تصميم العرائس والديكور .

★★★

فى هذين المهرجانين توثقت معرفتى بالعديد من فنانى العرائس ، وكان على رأس هؤلاء الفنان الروسى العظيم سيرجى ابراتسوف ، كبير فنانى العرائس فى الاتحاد السوڤييتى . قلت له فى مهرجان ١٩٥٨ : «لماذا لا تأتى لزيارتنا فى مصر ؟» فأخرج إحدى صوره الفوتوغرافية ورسم على ظهرها نخلة وثلاثة اهرامات وكتب بالإنجليزية : «انما حلمى الكبير أن أزور مصر» .

وبالفعل دعوناه لزيارة مصر أوائل الستينيات على رأس فرقته العظيمة ، فقدم لنا إذ ذاك مسرحيته العرائسية الباهرة ، «علاء الدين والمصباح» ، وقال وهو يقدمها هذه بضاعتكم ردت إليكم ، مشيرا بهذا إلى أن المسرحية مأخوذة من ألف ليلة . وكان عجيبا أن يقول لنا أجنبي هذا القول ، ولا نفطن نحن إليه من تلقاء أنفسنا فإن ألف ليلة تحوى كنوزاً من القصص تصلح للتجسيد العرائسى.

غير أن ما حدث بالفعل هو أننا لم نلتفت إلى هذا الكنز وأمثاله من قصص تراثي ، واعتمدنا على الخيال الفردى المعاصر ، وهذا على قيمته لا يقوى وحده على إبقاء فن العرائس في حركة متصلة . ولعل هذا بعض من الأسباب التى أدت الى فشلنا فى الحصول على أية جوائز حين تقدمنا إلى مهرجان بوخارست التالى عام ١٩٦٥ بعروض تستوحي مدارس فنية جانحة ، فلم ننل اذ ذاك ولا مجرد كلمة طيبة فى حقنا !

ينطبق هذا اللوم على كتاب وفناني العرائس وحدهم . أما الدولة فقد مضت قدما فى تشجيع الفن العرائسى ، فبنيت له أول مسرح فى العالم مُخصص لعروض العرائس ، بينما كان ابراتسوف العظيم يقدم فنه الباهر فى مسرح عادى غير مخصص لهذا الفن.

أنشأت الإدارة الثقافية

فى أوائل الستينيات ، أنشأت الادارة الثقافية ، واخذت لها واحدة من أفضل خريجات الجامعة هى السيدة ليلى جاد ، التى تتقن الانجليزية والألمانية ، وحددت لها الهدف من إنشاء الإدارة : أنْ يكون للمسرح المصرى والعربى ذاكرة . وفى سبيل تحقيق هذا الهدف جمعنا نصوص المسرحيات التى كانت الرقابة على المصنفات الفنية تحتفظ بها ، وأخذنا ندعو الفنانين القدامى كى يسجلوا بالصوت والكتابة – إن أمكن – وقائع حياتهم الفنية .

وقد أعطت السيدة ليلى جاد كل موهبتها وحماسها للإدارة الجديدة ، وعنيت كل العناية بمحتوياتها ، وبدأت مشروعا لنشر المسرحيات القديمة التى تشكل التراث المسرحى المصرى . مفتتحة سلسلة بدأت بمسرحية «على بابا» لتوفيق الحكيم .

وقد أصبحت الإدارة الثقافية على يدى ليلى جاد مركزا للتاريخ والوثائق ، أطلق عليه فيما بعد اسم : المركز القومى للمسرح . وقد أدى هذا المركز للباحثين المسرحيين خدمات كبرى ، وكنت على رأس المستفيدين منه ، حيث أمدتنى ليلى جاد بنصوص

المسرحيات المرتجلة التى قدمتها وحللتها وجعلت منها مادة خصبة لكتابى : «الكوميديا المرتجلة فى المسرح المصرى » .

كذلك قامت ليلى جاد بعمل استطلاع واسع بين فنانى المسرح عن المشاكل التى تقابلهم ، عن طريق استبيان يحوى أسئلة محددة. وقد أجاب عدد كبير من الفنانين والفنانات على هذه الأسئلة .

أنشأت الفـــرع المصرى للمعهد الدولى للمسرح

فى أوائل الستينيات أيضا ، بدأ اتصال المؤسسة بالمعهد الدولى للمسرح ، المتفرع علي هيئة اليونسكو . وكان المعهد على أيام الفرنسى جان داركانت ، دائم الصلة بالمؤسسة يدعوها إلي الاشتراك فى المعهد الدولى للمسرح ، وإقامة فرع مصري له في القاهرة ، مبينا فى رسائله الفوائد الجمة التي تعود علي المسرح المصرى ، لو تم هذا الاشتراك : من مطبوعات ومجلات ونشرات وتسهيلات للاشتراك فى اجتماعات ولقاءات ومؤتمرات مسرحية ، فضلا عن توفير فرص للتدريب المسرحي للفنانين المصريين .

وقد وجدت أن اتصال الموسسة بهذا المعهد الدولى أمر بالغ الأهمية ، من حيث توفير فرص الاتصال بالنشاط المسرحي العالمى، وإعلام العالم قاطبة بما يدور عندنا من نشاط مسرحي بلغ فى أوائل الستينيات حد أن افردت له صحيفة سنداي تايمز صفحتين كاملتين ، تصف فيه النشاط المسرحى المتعدد الجوانب الذى كانت تضج به بلادنا . بل إن كبار الفنانين البريطانيين أخذوا

يتصلون بالمؤسسة عارضين خدماتهم عليها ، وكان لواحد من هؤلاء مشروع طموح هو إخراج أوبرا عايدة عند سفح الهرم ، وقد نظرت المؤسسة فى المشروع وددت له نفذته ، ولكن الولاية على المؤسسة كانت قد انتقلت إلى وزارة الإعلام فلم تظهر الوزارة أى حماس للتنفيذ .

على أننى أجبت جان دار كانت إلى طلبه ، وقررت اشتراك المؤسسة في المسرح الدولى للمسرح . واستطعت بالجهد الجهيد توفير قيمة الاشتراك وهو : مائتا دولار سنويا . وبهذا أصبحت مصر من اوائل الدول العربية التى تطلعت إلى الآفاق العالمية للاستفادة من خدمات المعهد الدولى للمسرح .

وقد اسندت رئاسة المركز المصرى للمسرح لرائد الفن المسرحى الكبير توفيق الحكيم ، وترك للمؤسسة أمر توفير الصلات والرد على المراسلات ، وإنشاء العلاقات بين الدول الأعضاء في المعهد المسرحى وبفضل هذا الاشتراك دعيت مصر إلي الإسهام فى الحلقات التى أقيمت فى طوكيو ونيودلهى وبيروت، والتى مثلتُ فيها بلادنا على نحو سبق الاشارة إليه .

الاولد ڤيك على مسرح الهـــرم

فى عام ١٩٦٢ كنت أزور لندن بدعوة من المجلس البريطانى لمشاهدة ما يجرى فى الموسم المسرحى . انتهزت فرصة وجودى فى العاصمة البريطانية ، ووجهت الدعوة إلى فرقة «اولد ڤيك» المسرحية لزيارة القاهرة وتقديم عروضها على مسرح انتوينا انشاءه أمام الساحة التى يشرف عليها أبو الهول .

رحبت الفرقة بالفكرة ، واخذنا نهيىء الموقع لاستقبال العروض . وحين أوشك الاعداد أن يتم اكتشفنا أننا أغفلنا شيئا مهما : لم يكن لدينا القدر الكافى من مُسلِّطات الضوء «البروجيكتورز» ، الذى يضمن الاضاءة الواجبة لعروض تتم فى العراء .

كان هذا مأزقا حقيقيا وقعنا فيه ، وأصبحنا بين أمرين كلاهما مر : أن نلغى فكرة العرض فى الهواء الطلق ، وننقل العروض إلى دار الأوبرا . وهذا أمر كان مستحيل التنفيذ ، فقد كان موعد العروض فى اغسطس والجو مازال حاراً والاوبرا بغير تكييف .

وأما أن نستغنى عن العرض كله ، ونعتذر للفرقة ، وهذا أمر

يرقى إلى مرتبة الفضيحة الكبرى . كانت اعصابنا تحترق على نار هادئة ، وكان يزيد من توترنا أن الدعوات كانت قد وجهت إلى بعض الشخصيات الكبيرة ، اذكر منها الملكة دينا ، ملكة الأردن ، إلى جوار الدبلوماسيين وكبار المثقفين والفنانين ورجال السفارة البريطانية بالطبع .

كانت أنباء الورطة تترامى فى كل مكان . وبلغت سمع الوزير ثروت عكاشة ، فأمسك بقلمه الأحمر وكتب سطورا ملتهبة ، عاب فيها على المؤسسة تقصيرها ، وسمى القائمين على أمرها «موظفين» ! ، وتساءل إلى متى يمضى هؤلاء الموظفون فى الاستهتار والتسيب ؟

كان الوزير عصبيا كالعادة ، وبدلا من أن يمد يد العون إلينا ، اكتفى بتقريعنا ولما زادت ملاحظاته قلت له ذات مرة وأنا أمازحه : «دكتور ثروت . ارجوك اهدأ عنى . واتركنى أعمل حتى يتم الحدث الكبير ، فاطرق بابك وأقول لك : سيدى وزير الثقافة أدعوك الليلة إلى المسرح ! » .

وقد تقبل الوزير هذا النصح ، وبدّل من موقفه فيما بعد ، حين بدا أننا بسبيل حل المشكلة ، بل أنه ذلل بعض العقبات التى كانت مصلحة الآثار تقيمها فى وجوهنا ، بدعوى الخوف على الآثار ، أو الاساءة إلى تاريخنا المقدس إلى آخره» .

أما كيف خرجنا من الورطة فكان بفضل الهمة العالية التى أبداها الزميل أحمد حمروش مدير المؤسسة والسيدة ليلى جاد ، رئيسة الإدارة الثقافية ، وبفضل جهدهما المشترك استعرنا بروجيكتورات من ستوديو مصر - أن لم تخنى الذاكرة - وأصبح المسرح مهيئا للحدث العظيم .

فى الموعد المضروب جاءت الفرقة وقدمت عرضين مسرحيين هما : «روميو وچوليت» لوليم شكسبير ، و «القديسة چوون» لبرنارد شو . وقد استقبل العرضان استقبالا حماسيا على كافة المستويات . جاء الناس من أواسط الصعيد لحضور المسرحيتين ، وقطع الشباب المثقف الطريق من قلب القاهرة إلى منطقة الاهرام سعيا على الاقدام ، وخرج الجميع مسحورين ، كأنما كانوا فى حضرة حدث دينى عظيم . قال أحد الصحفيين وهو يصف العروض : أنها كانت صلاة بجوار المعبد (الذى أقيم المسرح أمامه) .

أما الدكتور ثروت عكاشة فقد جاء إلى الموقع ضيفا - كما اقترحت عليه - فلما رأى ما رأى ، إلتفت إلىّ مفتونا ، بل مأخوذا وقال : هذه ليلتك ياعلى !

المنصب الوهمى

بعد طول تنقل بين وزارتي الثقافة والإعلام ، استقر الرأى أخيرا أن تعود مؤسسة المسرح إلى الوجود ، كواحدة من اجهزة وزارة الثقافة ، التى أصبحت ضمن وزارتى الإعلام والسياحة تحت ولاية الدكتور عبد القادر حاتم .

غير أن قرارا سريا كان قد اتخذ بأن تعود المؤسسة ولا يعود إليها على الراعى بل يبقى شاغلا لحجرته فى مبنى المؤسسة فى شارع عبد الخالق ثروت ، ولا تعطى له أى صلاحيات .

واستفز هذا الوضع الشاذ كثيرا من الناس . كتب محمد عودة في صحيفة الجمهورية بتاريخ ١٤ نوفمبر ١٩٦٥ يقول تحت عنوان: «تجاهل»:

قليلون من يحبون المسرح ويفهمون المسرح ويستطيعون أن يرتفعوا بالمسرح مثله ، وسواء كعالم بتاريخ وتراث المسرح أو كناقد لفنون المسرح أو كمدير لشئون المسرح ، ليس هناك مثله ممن يؤهله علمه وفنه وخلقه لتولى مسئولية المسرح .

وهو قد استطاع خلال المحنة التى أصابت المسرح ، أن يصعد بالمسرح القومى وأن يحميه من غزو الجراد المسر ي الذى هبط وكاد يكتسح كل شيء .

ومن العجيب أن تتحير وزارة الثقافة فى البحث عن مسئول عن المسرح وتنسى الدكتور على الراعى وكيل وزارة الثقافة لشئون المسرح.

كنت قد عينت وكيلا لوزارة الثقافة لشئون المسرح ، وظل منصب رئيس المؤسسة شاغراً ، يجهد وزير الثقافة ، الدكتور سليمان حزين فى البحث عمن يمكن أن يشغل المنصب .

وعرض الدكتور حزين على الاستاذ محمد فتحى ، الذى كان عائدا حديثا من الخارج بعد أن انهى مهمات علمية وثقافية متنوعة. فاعتذر الاستاذ فتحى وقال صراحة : أنه لا يستطيع أن يقدم فى حقل المسرح ما هو أفضل مما قدمه على الراعى . وذهب الاستاذ توفيق الحكيم - دون أن يطلعنى - إلى مبنى الوزارة فى شارع المساحة ، وصعد درجات السلم فى المبنى الذى لم يكن به مصعد - هو المريض بالقلب ، الحريص الدائم على صحته - ذهب يقابل الدكتور حزين ويقول له مثلما قال الآخرون . ولكن الرد كان جاهزا دائما : أننا ندخر الراعى لمناصب أخرى ، وما يعنينا الآن هو العثور على رئيس للمؤسسة من غير أعضاء مجلسها السابق .

كان القرار حاسما ، وصلدا ، وكانت النظرة إلىَّ على أنى شخص غير مرغوب فيه فى حقـل المسرح حديدية ، لا ينفع معهـا جدل أو إقناع .

المؤسسة تعود

عام ١٩٦٥ . عادت مؤسسة المسرح إلى الوجود ، بعد أن شكلت وزارة جديدة ، وعادت معها وزارة الثقافة ضمن وزارتين أخريين . ووضعت الوزارات الثلاث تحت قيادة الدكتور عبد القادر حاتم . أما وزارة الثقافة فقد تولاها العالم الفاضل الدكتور سليمان حزين ، الذى نقل إليها من جامعة اسيوط – الجامعة التى اشرف على انشائها بهمة واضحة ونجاح كبير .

وكان زميلاى الرئيسيان فى المؤسسة : رشدى صالح وأحمد حمروش قد تركا المؤسسة . الأول أغرته وزارة الإعلام بالمرتب الكبير ونقلته إلى العمل في صحف أخبار اليوم ، والثانى : أحمد حمروش صدر قرار بنقله إلى دار روزاليوسف ، رئيسا لتحرير المجلة.

وبقيت فى المؤسسة ، «مثل السيف فردا !»

كان الهدف من نقل رشدى صالح ، الذى كان يتولى إدارة قطاع الفنون الشعبية والاستعراضية فى المؤسسة هو إحداث تخريب فى المؤسسة من داخلها . ذلك أن عودة المؤسسة قد تم على

كره شديد . وكانت النية مبيتة لشل حركة المؤسسة وابقائها فى حالة توقف تام .

ومن هنا أخذت المؤامرات تحاك ضد فرق المؤسسة واحدة بعد الأخرى . الفرقة الاستعراضية الغنائية التى انشأتها وزارة الإعلام أيام توليها مسئوليات الثقافة والإعلام معا ، والتى انتقلت إلى المؤسسة ، كانت أول المستهدفات .

كانت الفرقة تقدم اوبريت وداد الغازية ، وكان العمل فيها قد قارب الانتهاء حينما اختفى - فجأة - مخرجها محمد سالم . طيروه فجأة إلى المانيا فى مهمة لم يعلن قط عن ماهيتها وكان القصد أن تنهار الاوبريت بعد كل ما انفق فيها من جهد ومال . وكان هذا جديرا بأن يكون سهما مسموما يصيب المؤسسة فى عهدها الجديد ، ويصيبنى أنا أيضا بالتالى ، ويظهرنا جميعا بمظهر العاجز عن اخراج الأعمال الكبيرة إلى الوجود . خاصة وأن الاهتمام بالاوبريت كان مشبوبا ، وكان الكل فى انتظار أن يروا فن هدى سلطان فى دور «وداد الغازية» وعادل أدهم ، الذى اكتشفناه وقدمناه فى دور «افندينا» ، وكان موظفا صغيرا فى الجمارك ، تقدم بطلب العمل فشجعته كل التشجيع وأقبل على التمثيل بشغف ، وأصبح من بعد واحدا من ممثلينا المعدودين فى الأدوار التى تليق بمواهبه .

عقدت العزم على قبول التحدى والعمل على إخراج الاوبريت رغم كل الصعاب وطلبت من زميلنا الدائب الجهد ، القادر على تحمل المشاق ، سعد أردش أن يتولى اخراج الاوبريت بدلا من مخرجها الهارب . ولم تكن المهمة سهلة على الاطلاق . فقد كان على سعد أردش أن يقود ثلاثة أطقم من الفنانين ، لا طاقما واحدا كما فى المسرحية الدرامية : طاقم الممثلين ، وطاقم المغنين والراقصين ، وطاقم الموسيقيين ، وقد قام سعد أردش بمهمته خير قيام ، وأضاف من فنه ومن روحه على ما كان فعله المخرج الهارب - وهو مخرج موهوب بالفعل - وخرجت الاوبريت ولقيت الحفاوة التى تستحق ، وكان هذا واحدا من الاوسمة الرفيعة التى زين بها سعد أردش عمله المسرحى ، إذ جمع بين الاخلاص للفن عامة ، والاخلاص للعمل الفنى الواحد الذى كلف بالاشراف عليه .

وارتد السهم إلى نحر من صوبوه !

كيف أنقذنا
الفرقة القومية للفنون الشعبية
من التفكك

منذ عام ١٩٦٠ ، ومؤسسة المسرح والموسيقى تبذل جهدا كبيرا لاخراج فرقة للرقص الشعبى تستعين بالأسس العلمية الخالصة فى التدريب واختيار الطواقم الفنية والملابس والمادة التى كان يراد لها أن تتحول إلى رقصات .

وقد جاء التفكير فى انشاء هذه الفرقة نتيجة طبيعية للبادرة التى أبدتها وزارة الثقافة على عهد فتحى رضوان والتى قادها وأشرف عليها يحيى حقي مدير مصلحة الفنون ، وقد وصف يحيى حقى فى أسلوبه الرشيق ، الانيق الشديد النفاذ إلى لغة الشعب وفنونه وعاداته ، الظروف والملابسات التى أدت إلى قيام هذه الفرقة الأولى (كتاب ياليل ياعين - رقم ١٤ فى أعمال يحيى حقى الكاملة) .

وقد دفع قيام هذه الفرقة محمود وعلى رضا إلى التفكير فى

انشاء فرقة رقص شعبى . وكان محمود رضا قد قام بدور الفتى فى اوبريت ياليل ياعين أمام نعيمة عاكف . وبالفعل قامت الفرقة واطلق عليها اسم «فرقة رضا» وحققت نجاحا غير مسبوق ، ورسخّت فى اذهان الناس أن فن الرقص الشعبى فن جدير بالاعتبار . وقد ساعد على نجاح الفرقة اداء محمود رضا المجنح للرقصات التى صممها ، وجمال ورشاقة الرقص الذي أدته فريدة فهمى فى معظم العروض ، إلى جوار الموسيقى العذبة التى وضعها الفنان على اسماعيل وغناء العزبى .

ثم قررت وزارة الثقافة على عهد الدكتور ثروت عكاشة تقديم لون من الرقص الشعبى جديد ، ومغاير لفرقة رضا فى أكثر من موضع ، وبالفعل استقدمت الوزارة الفنان الروسى المرموق راما زين ، تلميذ موسييف ، فنان الرقص الشعبى اللامع فى الاتحاد السوفييتى ومضى راما زين يدرب شبابنا من الجنسين وسط صعوبات بالغة ، سأورد تفصيلا لها بعد قليل ، حتى إذا أوشكت الفرقة على أن تؤتى ثمارها ، أخذت المؤامرات تحاك حولها من قبل فرقة للتليفزيون أسمها الفرقة الاستعراضية الغنائية .

وكانت هذه الفرقة قد قامت على انقاض فرقة أخرى مشابهة سميت «فرقة القاهرة الاستعراضية قدمت عروضها لموسمين : ١٩٦٣ - ٦٤ ، ١٩٦٤ - ٦٥ ثم ألغيت .

أما الفرقة الاستعراضية الغنائية التى حلت محلها ، فقد اتصل نشاطها من ١٩٦٢ حتى ١٩٦٦ ، غير أنها كانت تعانى من نقص متواصل فى الرقصات ، فأخذ المشرفون عليها يحاولون سرقة رقصات الفرقة القومية للفنون الشعبية على زعم أنها فرقة فاشلة ، انفقت ثلاث سنوات دون أن يظهر أثر لمجهودها على المسرح . وقد أوشك الاغتيال أن يتم ، لولا أننى ، وقد كنت آنذاك - ١٩٦٣ - رئيسا لمؤسسة المسرح والموسيقى ، تقدمت إلى الدكتور عبد القادر حاتم الوزير المسئول ، برجاء أن يعطينى مهلة كى أخرج الفرقة إلى الوجود . وينبغي أن أسجل للدكتور حاتم أنه استجاب لرجائى، فجعلنا جميعا - الكل بلا استثناء - نعمل ليل نهار حتى خرجت الفرقة للناس فى الميعاد المضروب . وكان الدكتور حاتم أول المهنئين بهذا النجاح ، ومن أكثرهم سعادة بالانجاز الذى تم .

وإنى لاستأذن القارىء في أن أورد فيما يلى وصف شاهد عِيان لما حدث ليلة تقديم الفرقة لعرضها الافتتاحى فى أول يوليو ١٩٦٣ ، وهو الاستاذ سعد كامل ، وكان آنذاك رئيسا لتحرير مجلة آخر ساعة ، بالاشتراك مع الاستاذ صلاح حافظ . كتب سعد كامل بتاريخ ١٠ يوليو ١٩٦٣ يقول :

... ولقد عشت هذه اللحظات الخالدة من ميلاد الفرقة القومية للرقص الشعبى التابعة لمؤسسة المسرح والموسيقى، وعشت فى

ساعة الصفر التى حددها الدكتور حاتم ليشهد البروفة العامة لهذه الفرقة على مسرح البالون فى أول يوليو حتى يقدمها الشعب بمناسبة أعياد الثورة .

كنت أشعر أن شيئا جديدا يولد فى حياتنا الجديدة ومع ظهور المولود الجديد الذى طال انتظاره كانت الآلام تملأ النفوس وصيحات الغضب والعصبية تتصاعد فى كل مكان .

أعضاء الفرقة ونجومها الخمسون يتدربون منذ ثلاث سنوات باشراف الخبير السوفييتى رمازن ؛ والخبيرة لارا .... ولكنهم عندما شعروا أنهم بعد أيام قليلة سيواجهون الجماهير .. ازداد قلقهم وتزعزعت ثقتهم في قدراتهم .. ولكن الخوف من الفشل بعد مجهود هذه السنوات كان يشد من العزائم التى أصابها الوهن ويزيدها تصميما على النجاح .. وتدور عجلة العمل باستمرار .

الفنان عبد الغنى أبو العينين - مدير مركز الفنون الشعبية - والمشرف على تصميم ملابس الفرقة يواصل العمل بالليل وبالنهار؛ وينشىء لأول مرة فى حياتنا الفنية أكبر مشغل يضم عشرات الخياطات يعملن ثلاث ورديات كاملة فى اليوم الواحد، لودميلا خبيرة الملابس في تنفيذ الملابس - لا تجد الألوان المناسبة وتنزل بنفسها إلى السوق ومعها المترجمة يفتشون في المحلات فإذا يئسوا ؛ ذهبوا إلى المصانع لكى تعد لهم أقمشة خاصة بألوان

خاصة ؛ فاللون الاحمر العادى لا يظهر على المسرح مع الأضواء إلا إذا اختلط بالبنفسجي ؛ واللون الازرق يجب أن يختلط بلون آخر .. وفى المصنع فقط يمكن أن تعد هذه الرغبات .

.... النموذج الذى ينتهى تلبسه الراقصة وتخرج على خشبة المسرح وتسلط عليها الاضواء وتحتبس أنفاس أعضاء الفرقة والاوركسترا وموظفى المسرح ... فإذا كان مناسبا صفق الجميع ! وإذا لم يكن مناسبا - وهم يعـرفون ذلك بالنظـر إلى وجـه أبو العينين والخبراء - ساد صمت عميق لأن هذا يعنى وقتا ضائعا آخر ويعنى أن عليهم أن ينتظروا تصميما آخر أو استخدام ألوان مختلفة .

الموسيقى تعزف ويتكرر العزف وإبراهيم حجاج يرضى حينا ويسخط مرة أخرى ؛ يتفق مع الخبير ثم يختلف ؛ الراقصون يستمرون فى التدريبات .. طاهر أبو زيد يحضر ثم يختفى ؛ ليحل المشاكل .

.... ولكنه يؤكد دائما لأعضاء الفرقة أن أول يوليو هو اليوم الحاسم .. يوم الحساب ! .. الحرارة فى المسرح ترتفع وتصل إلى درجة الغليان ؛ والأعصاب تلتهب والمنازعات تشتد .. والعمل الفنى لا يرضى الفنان كلما اقترب من نهايته .. التعديلات مستمرة .. والوقت يزحف عليهم بسرعة . وعلى الراعى يترك مكتبه فى

المؤسسة ؛ ويجلس هادئا مطمئنا فى المسرح يحاول أن يحل المشاكل العارضة ويبث فيهم عزما جديدا بأن النصـــر أكيد وأنه شاهد مثل هذه اللحظات فى أيـــام الارملة الطروب وعند إعـــداد مسرح الهرم للاولد فيك .. وانه عندما تدق ساعة العمل ستذوب كل هذه الخلافات والارتباكـــات فى نصر كبير وحب عميق.

١٢ ألف جنيه يعتمدها الوزير لسد احتياجات الفرقة وإعطائها دفعة قوية إلى الإمام .

وأخيرا كان لابد لليوم الحاسم أن يحل ؛ وللساعة التاسعة والنصف من مساء أول يوليو أن تدق .

كان المفروض ألا يكون فى مسرح البالون سوى الوزير ؛ مع بعض المشغولين .. ولكن مسرح البالون امتلأ بالناس قبل الساعة الثامنة .. وكان ما يزيد على الألف شخص قد احتلوا مقاعدهم من غير دعوة .. الذين يحبون الفنون الشعبية ؛ والذين عملوا فى فرقة (ياليل ياعين) ورضا ؛ والحجاوى ونيللى مظلوم ونفيسة الغمراوى .. كتاب وصحفيون وفنانون وفنانات .. وأهالى أعضاء الفرقة .. وعمالها وناس مجهولون حضروا على الضجيج وجذبتهم أصوات الموسيقى وزحام العربات . وجلسوا فى أماكنهم ولم يكن من الممكن زحزحتهم .

كان مسرح البالون يسوده صمت عميق ودقات قلوب الناس تخفق في الصدور .. في انتظار المولود الجديد .

كان الاحساس بان هناك شيئا جديدا سيدخل حياتنا الجديدة.. وأننا نعيش فى لحظة فاصلة بين عهدين فى الرقص الشعبى .. بين الرقص الدخيل على شعبنا وحياتنا . وبين الرقص الذى هو جزء من حياتنا .. بين الرقص (الاجتهادى) وبين الرقص المتطور الذى يقوم على العلم والملابس التى تصمم بعد دراسة تاريخية ومحلية . والموسيقى التى هى صدى نغمات تغرد فى نفوسنا . كانت المعركة التى نشهدها في مسرح البالون هى معركة بين القديم والجديد .. بين الماضى والحاضر .. بين العلم وعدم العلم وهى معركة كل يوم .. نخوضها فى الاغنية ؛ والموسيقى والمسرحية والفيلم .. وفى كل مجالات الثقافة وغير الثقافة .

ودقت الساعة التاسعة والنصف وحضر الوزير ؛ وصفقت الجماهير .. وعاد السكون يرين على المسرح الضخم ووقف رمازن قلقا لا يدرى هل يجلس أم يقعد .. ومزقت عصا المايسترو ابراهيم حجاج السكون الطويل . وتدفقت الألحان ؛ والرقصات بلا توقف .. رقصة المناديل ؛ رقصة الصاجات ؛ والعيش ؛ والسوق والنوبة .. والبحرية والدرغ والطرحة وخمس سيدات وأخيرا بور سعيد .

. كانت الرقصات تتتابع والانفاس تتلاحق وخفقات القلوب

تسجل مـرور هذه اللحظات التاريخية ؛ والاكف تلتهب من التصفيق ؛ والناس لا تهدأ تقف لتقعد وتقعد لتقف وصيحات الاستحسان تفلت قبل أن تنتهي الرقصة .. !

لن تستطيع من أول مرة أن تنظر بعين الناقد الذى يكتشف الخطأ ؛ وأن يستخرج المحاسن ليبرزها فإن هذه العين تحتاج إلى نفس هادئة : لترى هذا العمل الرائع أكثر من مرة .. ولكننا كنا نرى الرقصات وكأنها رقصة واحدة ؛ والأعمال الكثيرة كأنها لوحة واحدة أو قطعة موسيقية حارة .

ولأول مرة شاهدت الناس تصفق لا لأغنية ولا لقطعة موسيقية وإنما لجمال (الملابس) تصفق لألوان جميلة متناسقة ألوان هي من تصميم ملابس الشعب التى نراها كل يوم ؛ ولكنها كونت بانسجام جعل التصفيق يرتفع قبل أن تؤدى الراقصات أية حركة من حركات رقصة النوبة التي صمم ملابسها أبو العينين . وهذا شيء جديد ..

★★★

ولكن من هم نجوم هذه الفرقة الذين صنعوا هذا الجديد فى حياتنا ؟

ماجدة عبد المجيد .. دينيس توفيق .. سلوى شفيق .. نادية ممتاز ..تهانى ..جيلان عبد القـادر سامي يونس (مساعد مـدرب)

مرجان .. حسن خليل .. سامي زغلول .. رشاد حرب .. فتحي اندراوس .. سنتيو جابر إنهم جميعا يستحقون التهنئة والاعجاب وسوف يأتي وقت قريب لتنافس أسماؤهم نجوم السينما والمسرح والتليفزيون.

وإذا كنا نتكلم اليوم عن نجوم هذه الفرقة وأبطالها ؛ وإذا كنا نشيد بأعمال خبراء هذه الفرقة طوال السنوات التي مضت ؛ فإننا لن ننسي الماضي الشاق لن ننسى أولئك الغائبين الذين ساهموا في إنشاء هذه الفرقة ؛ كالأستاذ أحمد سعد الدين عضو مجلس إدارة المؤسسة الذي أشرف على الفرقة بعض الوقت حتى تسلمها الاستاذ طاهر أبو زيد .. ولن ننسى ماري كوفاس اليونانية المتمصرة واحدى فنانات الفرقة التي تخلفت عن العرض منذ أشهر بسبب مرض أصاب قدمها .. ولن ننسى المرحومة الفنانة مني محمد علي ناصف التي سقطت منذ أسابيع في حادث أليم . لقد فوجيء الحاضرون بوجود والدها ووالدتها في الصفوف الأولى يشاهدون العرض الأول للفرقة التي أحبتها ابنتهم الراحلة ؛ والتي أحبت أفرادها وبذلت من أجلها نفسها وجهدها وقلبها .. فوجيء الناس بوالدي مني ؛ يجلسان بهدوء ويصفقان لزميلات ابنتهما ؛ وقام الوزير في نهاية العرض يشد على يد الوالدين الاستاذ

ناصف الرقيب السابق على المصنفات الفنية والسيدة حرمه .
واختلطت دموع الحزن بالفرح على خشبة المسرح ووقف الوزير ووالدا مني والخبراء يهنئون بمولد الفرقة الجديدة . تلك الفرقة التى أصبحت أحد معالم حياتنا الفنية والثقافية .

الموسم الملتهب
١٩٦٥ ـ ٦٦

أطلقت عليه اسم الموسم الملتهب . كان ملتهبا حقا . فيه أخذت القوى المناهضة لثورة يوليو تحتشد وتدبر وتخطط . وكانت أمور المسرح قد عادت إلى المؤسسة ، وآلت إليها المسرحيات التى كانت فرق التليفزيون قد تعاقدت عليها ، وشرعت فى تنفيذها . وكان ضمن هذه المسرحيات : «الفتى مهران» – عبد الرحمن الشرقاوى و : «الشبعانين» – أحمد سعيد .

مسرحية الشرقاوى كانت مجازة من الرقابة ، فقررت المؤسسة أن يقوم المسرح القومى باخراجها . تولى الاخراج كرم مطاوع . أما «الشبعانين» فقد أخرجها على الغندور ، لحساب مسرح الحكيم .

فى الأيام الأولى لعرض «الفتى مهران» ، جاءنى محمود العالم وقال : هل قرأت المسرحية ؟ أجبته لا ، ولكن اعتمدتها بناء على موافقة الرقابة . قال العالم : أن بها الكثير من المآخذ . قلت أمهلنى حتى أقرأها وأتصرف فوعد بالانتظار . غير أنه – فيما

يبدو - وجد أنه لا يملك أن ينتظر ، فكتب فى «المصور» مقالا شديد اللهجة ، تناول فيه معايب المسرحية السياسية . وكتب محمود السعدنى فى «صباح الخير» مقالا ندد فيه بالمسرحية وبالكاتب عبد الرحمن الشرقاوى .

بعد عرض المسرحية بأيام طلب إلىَّ الدكتور سليمان حزين وزير الثقافة أن أصحبه لمشاهدة المسرحية ، وقد نتج عن هذه المشاهدة أن رفُعت بعض أجزاء المسرحية الصارخة الهجوم على النظام القائم ، وتلا هذا قرار آخر بأن يستمر عرض المسرحية بصورتها المعدلة حتى يقل الاقبال عليها ، ومن ثم ترفع ، ولا تدرج من بعد فى ريبورتوار - المسرح القومى ، ولا يعاد عرضها ولا يسمح بنقلها بالاذاعة المرئية أو المسموعة .

أما مسرحية «الشبعانين» فلها قصة أخرى . كانت هذه أول مرة يدخل فيها أحمد سعيد حقل التأليف المسرحى ، فقدم «الشبعانين» وجعل منها ستارا شفافا للهجوم المباشر على شخص رئيس الجمهورية ، متهما إياه بالاستعلاء والتأله ، وأنه أصبح سجين وضع خاص . تحيط به حاشيته ، وتمنع عنه كل إتصال بعامة الناس .

وقد حرصت إدارة مسرح الحكيم على أن تضمن للمسرحية أكبر قدر من الجماهيرية فاسندت الدور الرئيسى فيها إلى نجم

الكوميديا أمين هويدى . وبالفعل قُدمت المسرحية لجماهير غفيرة ، إذ شاهدها ٢٠٢٠٣ متفرج على مدى شهر وخمس ليال . كنت قد قرأت المسرحية فوجدتها - من الناحية الفنية - هزيلة ، كما اعتبرت ما جاء فيها من هجوم سياسى مباشر وحاد على عبد الناصر أمرا يدعو إلى أشد القلق ، اذ هو يزعزع ثقة الناس فى قائد الثورة ، فى وقت عصيب . كانت كل النذر توحى فيه بأننا مقبلون على مواجهة عسكرية مع العدو الاسرائيلى .

استخدمت سلطتى كرئيس للمؤسسة وأصدرت قرارا بمنع عرض المسرحية - قبل أن تعرض طبعا - وكتبت مذكرة إلى الرئيس جمال عبد الناصر ابلغه فيها أن المؤسسة لا تسمح بأن تستخدم أموال الشعب فى الهجوم على مصالح الأمة العليا ، وقدمت المذكرة إلى الدكتور ثروت عكاشة الذى دعم ما جاء فيها بمزيد من الحجج ، ورفعها إلى الرئيس عبد الناصر .

غير أن وزارة الداخلية أبلغت الوزارة والمؤسسة بضرورة استمرار عرض المسرحية بحجة أننا مادمنا قد أجزنا «الفتى مهران» لكاتب يسارى هو عبد الرحمن الشرقاوى ، فقد وجب - مراعاة للتوازن - أن يستمر عرض الشبعانين ! وهو منطق غريب ، فإن «الفتى مهران» لم تقدم لأنها من تأليف كاتب يسارى ، وإنما لأن فيها من المزايا الفنية والعناصر المسرحية الناضجة ما يؤهلها

للعرض بصرف النظر عن الاتفاق أو الاختلاف فى وجهة النظر إلى المضمون ، فضلا عن أن عبد الرحمن الشرقاوى لم يكن يعتبر نفسه كاتبا يساريا ، ربما منذ أخرج أيام مؤتمر باندوج كتاباً هاجم فيه الشيوعيين المصريين ، وهو على كل حال ، يوجه هجوما مماثلا للشيوعيين في «الفتى مهران» .

ولو كان الأمر بيدى تماما ما تعرضت للمسرحية بسوء ، وإنما افسحت المجال للنقد كى يتولاها بالتحليل ويحاول أن يفصل فى القضية الشائكة : قضية هامش الحرية المسموح به للكتاب فى القضايا المصيرية .

أما «الشبعانين» فلم تكن تستحق العرض أصلا - لا على المستوى الفنى ولا على مستوى النقد السياسي الناضج . إنها عمل تهييجى وحسب ، الغرض منه ألمحت إليه آنفا حين قلت أن القوى المناهضة لثورة يوليو اخذت تعد العدة لاسقاط نظام عبدالناصر .

وقد كان من أثر عرض هاتين المسرحيتين بالذات ، إلى جوار غيرها من المسرحيات التى استهدفت نقد ممارسات السلطة على عهد عبد الناصر - أن وضع المسرح الجاد فى القائمة السوداء ، بوصفه خطراً على الأمن ، وأن لسانه قد طال ، وأصبح من الواجب انتزاع اللسان كُلية ، أو قطع بعضه ، أو إحتوائه بالعديد

من الطرق التى تملكها السلطة ، أية سلطة . فى أمثال هذه الأحوال.

وفى رأيى أن هذا هو السبب الرئيسى فى العصف الشديد بمؤسسة المسرح ، فى كل مراحل وجودها ، وعلى الأخص بعد هزيمة ٦٧ ، مما سيجيء ذكره في مكان آخر من هذا الكتاب .

أول مهرجان لفرق المحافظات

لم تكن مسرحيتا : «الفتى مهران» و «الشبعانين» هما أهم أحداث موسم ١٩٦٥ - ١٩٦٦ ، بل تفوق عليهما فى الأهمية حدث كبير هو قيام مؤسسة المسرح بتنظيم وتنفيذ المهرجان الأول لفرق الاقاليم فى القاهرة ، الذى بدأ على مسرح الجمهورية يوم ١٤ يوليو١٩٦٦ .

كانت هذه هى المرة الأولى التى تتاح فيها الفرصة لفن الأقاليم المسرحى أن يصل إلى جماهير القاهرة ، المتخمة ، المدللة ، الفخورة بما كنت اسميه مسرح الشوارع الثلاثة : حى الازبكية ، وشارع محمد فريد، وحى عابدين ، حيث تقع معظم مسارح العاصمة وتعرض فنونها بعيدا عن متناول فنانى وجماهير الأقاليم.

ولقد افتتح وزير الثقافة الدكتور سليمان حزين هذا المهرجان المهم ، الذى اعتبره فؤاد دواره ، الناقد الواعى والمثابر والمتابع الدءوب لنشاط فرق الاقاليم ، وصفه بقوله : إن أبرز الاحداث الثقافية خلال الشهور الماضية كان - بلا شك - مهرجان فرق المسرح الاقليمية .. ولقد احسنت المؤسسة صنعا باقامة هذا

المهرجان ، ولكننا يجب أن ندرك منذ البداية (انه) ليس اكثر من خطوة أولى فى مهمة شاقة عسيرة ، نرجو أن تثبت المؤسسة بتنظيمها الجديد أنها قادرة على النهوض بها على الوجه المرجو ، ولعل مما يدعو إلى التفاؤل أن الدكتور على الراعى ، رئيس مجلس إدارة المؤسسة من أكثر المتحمسين لفكرة نشر الوعى المسرحى بالاقاليم . وتشجيع فرق المحافظات ، واستنبات المواهب المحلية وتطعيم المسرح القاهرى بها » وقد كتب فؤاد دوارة فى العام الماضى أكثر من مرة فى هذا الموضوع ومما قال : «علينا أن نتعهد الفرق المسرحية التى تنشأ الآن فى عواصم المحافظات ، ونبذل لها من العون الفنى والمادى معا ما يفوق ما نبذله لفرق القاهرة ، فإن فرق الاقاليم أشد حاجة وأكثر أهمية من فرق العاصمة (مسرح الثقافة الجماهيرية – ص ٣٥) .

وبعد أن أوضح فؤاد دوارة أن العون الذى تبذله المؤسسة لبعض فرق الاقاليم – لا كلها – لا يكفى بحال لقيام نهضة مسرحية حقيقية فى الاقاليم ، بل أن الأمر يتطلب خطة عمل شاملة تضم محافظات الجمهورية جميعا ، وتدرج لها المبالغ اللازمة .. حتى لا يظل قيام نشاط مسرحى فى إحدى المحافظات رهنا بإرادة المحافظ ، ان شاء دبر له المال .. وإذا لم يشأ اعتذر » .

وإلى أن يتم ذلك ، رأى الاستاذ فؤاد أن على المؤسسة أن

تدرك أن ميزانيتها مهما كانت محدودة ، فهى للجمهورية من أقصاها لأقصاها ، وأنه ليس من المقبول أن تنفقها كلها على فرق القاهرة ، وترسل بالفتات ، أو بما هو أقل من الفتات ، لمن يطلبه من فرق الاقاليم .

وهذا كله كلام سليم كانت المؤسسة دوما تنادى به ، فى كل مراحل نضالها المتصل - وأحيانا الشرس - مع وزارة الإعلام وحوارييها ، والمنتفعين بالنهضة المسرحية ، الذين سعوا دائما إلى تحويلها إلى مجد شخصى وحسابات فى المصارف ، وتصريحات رنانه محلاة بصورهم . اولئك الذين لم يؤمنوا قط بالفن المسرحى أصلا ، فضلا عن أن يفكروا فى استنباته فى الاقاليم . بل كانوا يرون فيه هيصة ، وفرفشة ، وملء ساعات التليفزيون الذى ولد - لسوء حظنا - عملاقا !

وكانت المؤسسة قد انتهت قبل شهور من معركة حامية لاستعادة حقها فى الوجود ، مستقلة عن أجهزة الإعلام . وكانت قد نجحت قبل ذلك فى جمع نفر فقير من المثقفين ورجال المسرح ومحبيه للدفاع عن المؤسسة ، لما نشرت الصحف أن الدولة تفكر في إلغاء المؤسسة .

وكانت المؤسسة أيضا تتلقى النقدات الطاعنة من اناس لم يرضهم قط أن يقوم الفن المسرحى على أسس علمية ، وأن توضع

له أهداف وخطط . وكان من أبرز هؤلاء يوسف السباعى الذى نادى ذات مرة بأن تلغى المؤسسة وتوزع ميزانيتها على عدة فرق ما بين خاص وعام . وهى فكرة تصديت لها بشدة على صفحات صحيفة المساء .

فى ضوء هذا الكلام كان إقدام مؤسسة المسرح على إقامة أول مهرجان لفرق الاقاليم طعنا عمليا لفكر هؤلاء . وما كان شيئا قليلا أن تقيم المؤسسة المهرجان ، وهى بعد لم تلعق جراح الماضى كلها ، فكانت تعمل والدم مازال يسيل من جراح كثيرة لم تلتئم .

وقد حدث بعد إقامة المهرجان بحوالى شهرين أن تغيرت الولاية على المؤسسة وعادت إلى وزارة الثقافة مع عودة الدكتور ثروت عكاشة إلى تولى الوزارة منفصلة تماما عن وزارة الإعلام . وكان من بين أول ما فعله الدكتور ثروت أن أنشأ إدارة الثقافة الجماهيرية وخصصها لرعاية فنون الاقاليم ما بين مسرح وسينما وفنون تشكيلية ، وعين على رأسها مناضلا نشطا ومؤمنا بحق الشعب فى الزاد الثقافى حقه فى الرغيف والأدم ، ذلكم هو سعد كامل.

وقد تعاونت مؤسسة المسرح من فورها مع الإدارة الجديدة ، وقدمت لها كل العون الذى طلبته ، بينما لم تتحمس إدارات أخرى في الوزارة كثيرا ، وتلكأت فى تقديم العون المطلوب .

ونعود إلى الحدث الكبير فنورد رأى فؤاد دوارة في المسرحيات المعروضة . قال أنه سعد بالكثير من المسرحيات المعروضة . ولكن مسرحيتين فقط هما اللتان استولتا على إعجابه الكامل ، وهما : «الحضيض» لمكسيم جوركى التى قدمتها فرقة الاسكندرية و «موتى بلا قبور» لجان بول سارتر . وقد رأى الكاتب أن المسرحيتين قدمتا بصورة أفضل مما قدمتا به فى القاهرة .

أما أنا فأضيف أن واحدة من أبرز مفاجآت ذلك المهرجان المهام ، كان ظهور فرقة مرسى مطروح إلى الوجود . وكان كرم مطاوع قد غاب عنا شهورا ، وظهر فجأة فى المهرجان ومعه فرقة مسرحية مكتملة التدريب قدمت بامتياز واحدة من أفضل مسرحيات ميخائيل رومان : «الوافد» . التى حازت اعجاب الجميع ان كرم مطاوع هو – واحد من أقدر مخرجينا – وأكثرهم صبرا على التدريب ، وخلق الاشياء الجميلة مما يشبه الصفر . لا أجد فى وصفه خيرا من الكلمة الانجليزية Driller ، وأحد معانيها : من ينثر الحب أو السماء وهو ممسك بآلة خاصة . أما الحب والسماء فهو الفن المسرحى ، يستنبته كرم حتى فى الصحراء . وأما الآله فهى عزمه الحديدى وتصميمه الشديد على بلوغ أصعب الاهداف !

يوم بكيت بالدمع المرير

الأيام الاخيرة من مايو والأولى من يونيو ٦٧ . شبح الحرب المقبلة مع اسرائيل يزداد اقترابا . والجو تكتنفه نذر العاصفة المقبلة . أقول لنفسي كي ابعث فيها الطمأنينة : مهما كان من أمر الفساد في الحياة المدنية ، فإن الجيش - علي الأقل - بمنأى منه ، أنه جيد التدريب ، حديث التسليح وهو جيش وطني يختلف تماما عن جيوش الزينة التي كانت تستعرضها الانظمة السياسية المختلفة قبل الثورة .

دعت وزارة الثقافة إلي اجتماع للفنانين والمثقفين ورجال الفكر والرأي عقد في مسرح الجمهورية ، كان هدفه رفع الروح المعنوية في البلاد . قدم هؤلاء وقالوا كلاما كثيرا أغلبه طبل أجوف ، وبعض منه هزيل وبعضه الآخر يشي بمقدار التخلف الذي ترزح تحته بعض فئات المفكرين .

قال شيخ فاضل يخاطب المجتمعين : إن المسئولين اخطأوا بدعوة جان بول سارتر أو طَرْطَرْ - هكذا قال ، لم يستح - وخليلته إلي زيارة مصر ، فأي جرم هذا ، وأي استهتار بمقدسات البلاد !

استمعت إلى ما قيل وأصبت بغم ثقيل ثقل أحجار الاهرام ، هالنى هذا الهزال كله عشية معركة مقبلة مع عدو مدجج بالسلاح والحيلة والمعرفة العصرية .

لم أستطع أن أغالب نفسى الجياشة بأشد الانفعالات ألما . ايقنت لتوى أننا مهزومون لا محالة فى المعركة القادمة . وفجأة انخرطت فى بكاء طويل مرير . كان إلى جوارى الفنان حمدى غيث، ففهم عنى ، وأدرك ما تعنيه الدموع . لم يتمالك هو الآخر نفسه فأمطر وجهى بالقبلات !

كيف تركت وزارة الثقافة

حين ذهبت أقابل الدكتور ثروت عكاشة فى مستهل ولايته الثانية لوزارة الثقافة قلت له : لقد أوصلتُ سفينة المسرح إلى الشاطىء الأمن ، رغم العواصف والانواء ، والدسائس والمؤامرات. وانى أشعر بهذا اننى قد قمت بواجبى وزيادة ، فى حماية فن المسرح ضد هجمات البرابرة واعداء الثقافة . لقد دفعت ضريبة العمل العام وأوفيت على الغاية ، وأنا أشعر أن من حقي الآن أن استريح . لهذا أرجوك أن تقبل استقالتى وتعهد بالمهمة الفادحة لغيرى.

رفض الدكتور ثروت هذه الحجج ، وقال : إن وجودى على رأس مؤسسة المسرح لازال مطلوبا وأضاف أننى - منذ ذلك التاريخ - لن أجد الطريق أمامي صعباً . كل ما عليّ أن أفعله هو أن اقعد واحلم . أحلم بالمستقبل الباهر الذي ينتظر المسرح !

وقد كنت فرحا بعودة الوزير إلى وزارته . قلت له اثناء استقبالنا لوفد ثقافي من الاتحاد السوفييتى اقام له الوزير حفل غداء فى نادى الدبلوماسيين ، قلت له معجبا وصادقاً : «لقد ولدت

لتكون وزيرا للثقافة» . وكان سجل أعماله فى الوزارة الأولى يؤيد هذه النظرة . وكانت العلاقات بيني وبينه ، رغم الكدر المؤقت ، والخلاف على نقاط بعينها من نقاط العمل فى حقل المسرح ، على أحسن وأرقى مستوى بين وزير ومسئول من معاونيه كانت اشبه بالصداقة والزمالة والايمان المشترك بجدوى العمل الثقافى فى كل ميادينه ، وليس فى حقل المسرح وحسب .

وحين أنهى اليّ الدكتور ثروت أنه ينوى ترجمة أعمال جبران خليل جبران ، أيدت الفكرة ، وشجعته على المضى قدما . وكم قضينا من وقت مثمر نراجع سويا ترجمته لهذه الأعمال . وحين ترك الوزارة الأولى واستقر بعض الوقت فى البنك الأهلى اتصل اهتمامى بترجماته وكنت أذهب للقائه فى مكتبه بالبنك عقب انتهاء عملى بالمؤسسة ، لنناقش سويا ترجمته لكتاب برنارد شو المسمى : «الفاجنرى الكامل» والذى أسماه الوزير : «مولع بڤاجنر».

لم يكن ثمة ما يدعونى إلى أن اترك متعة العمل مع وزير هذا شأنه . ولم تَلُحْ اذ ذاك فى الأفق – ولو على شكل خيالات باهتة – ما انتهى إليه الأمر فى علاقاته بى وبزملائى المعاونين الأخر له ، عقب كارثة الهزيمة ، حين أخذ واحد بعد الأخر من معاونيه ينسحب من العمل فى وزارة الثقافة .

وقد جَهِدَ الدكتور ثروت فى إقناع قراء مذكراته في طبعيتها الأولي والشعبية بأن خروج زملاء العمل لم يكن له ما وراءه ، بل كان رغبات شخصية أبداها بعض هؤلاء - ومنهم أنا - والبعض الآخر وجد ما يشغله في أماكن أخرى . ونفى الوزير بشدة أن دوافع سياسية كانت وراء هذه الهجرة الجماعية للزملاء .

ومن حق الدكتور ثروت أن يؤكد ما يشاء . ومن حقنا نحن أن نفكر ونقارن . فقد كان ترامى إلى سمعنا أن اجتماعا لمجلس الوزراء عقد بعد الهزيمة برئاسة جمال عبد الناصر وجاء فيه شكوى جهر بها أحد الوزراء بأن وزارة الثقافة تحتضن «الشيوعيين» فانبرى الدكتور ثروت يقول : إنهم خمسة فقط ياسيدى الرئيس . وأنت تعلم بأمرهم وتقول الرواية إن عبد الناصر رد قائلا : لا بل هم ستة ياثروت .

وأعلم أن الدكتور ثروت كان - بعد الهزيمة - قد دعا إلى عقد اجتماع يضم قيادات وزارته ، وكنت فيهم بالطبع . فاستهل الاجتماع معقباً على الهزيمة بقوله : «أظن بقى ، كفاية كده اشتراكية» !

فهل يكون وزير الثقافة قد قرر التخلص من «الشيوعيين» ، إعمالا لمبدأ : كفاية بقى كده اشتراكية ؟ هل كانت ملاحظة عبد الناصر التصحيحية إيحاء بالمضى فى هذا الاتجاه ؟ أم أن

الدكتور ثروت كان وحده ، مالك قراراته الوزارية ، ولم يكن لأحد أن يفرض عليه قرارات حتى لو كان رئيس الجمهورية ، كما يؤكد فى غير موضع من مذكراته ؟

أترك الأمر بين يدى التاريخ ، وأيدى من حضر اجتماع مجلس الوزراء ، ويدى الدكتور ثروت نفسه ، فلعله يصوب ، أو ينكر ، أو يستنكر أو يحتج ، وأقصر كلامى على حالتى الشخصية ، التى أعرف تفاصيلها .

كنت طوال عملى بالمؤسسة أعانى من صراع رهيب فى نفسى بين واجبات قيادة المؤسسة وهمومى كباحث ودارس للمسرح وممارس له نظريا وعمليا . وكانت السنوات الثمانى ، أو اكثر التى قضيتها فى المؤسسة قد وفرت لى خبرة ونظرة ، ورأيا واحتكاكا أخذ يتحول فى بطء أولا ، ثم فى إيقاع متسارع فيما بعد . إلى نظرية للمسرح كانت تصرخ طالبة التعبير عنها . وكان هذا الصراخ يصيبنى بالألم البدنى أحيانا ، وتنتابنى الحسرة وأنا أرى أيام شبابى تضيع فى معارك دفاعية ، ومناوئة للمؤامرات وامتشاق السلاح الابيض - أحيانا - فى الدفاع عن المسرح .

وكنت - كما قدمت - قد اقتنعت بأن فن المسرح هو الآن بخير، بعد عودة المؤسسة ، وعودة الوزير الذى أنشأها ورعاها ، وأوكل إلىّ وإلى زملائى أمر دعمها وتنميتها . وكان شيء فى نفسى يلح

إلحاحا ثقيلا أنْ آن الأوان لكى أُودع صفحات الكتب ما أخذ يتخلف لدى من فهم للمسرح نظرية وتطبيقا . فى اختصار : أصبح مناسبا جدا لى ، ومفيدا ، أن أترك القيادة العملية للقيادة الفكرية والنظرية .

ولما أخذت الايام تمر ، ولا مخرج لي من هذه الورطة يلوح فى الأفق جعلت أظهر قدرا متزايدا من التبرم بالعمل فى المؤسسة ، وجعلت أعبر فى عدة مناسبات عن رغبتى في تركه .

ولعل الدكتور ثروت قد وجد فى هذا التبرم بالعمل الوسيلة الصالحة لتنحيتي عن العمل . لعله قال : مادام صاحب الشأن يريد أن يترك ، فلندعه يُخلي مكانه ونعين آخر بدلا منه . ومن ثم أنهى إليَّ الوزيــــر أنه يعتزم أن يعيننى عميدا لمعهد الفنون المسرحية.

وقد عارضت ذلك التعيين بكل وضوح ، وبتصميم شديد . ليس لأن منصب عميد المعهد قليلا في حد ذاته ، بل لأن وراء التعيين محاولة للتنزيل ، للإقلال من القيمة ، لنزع عدة شرائط من الحلة العسكرية – «للتكدير الشديد» بلغة العسكريين – ذلك أن تجاربى ودراستي وممارساتي العملية كان يمكن أن تسمح بوضعى على رأس أكاديمية الفنون ، ولكن الدكتور ثروت رأى – إذ ذاك – أننى أقل شأنا من هذا المنصب الرفيع !

ومن الناحية الوظيفية كان منصب رئيس المؤسسة يعادل منصب نائب الوزير يقول الدكتور ثروت أنه خلع عليّ درجة وكيل وزارة بقرار التعيين فى عمادة المعهد قولاً يجافى الحقيقة . كان المطلوب أن أنزل درجات فى سلم التقدير ، وكان ذلك التعيين يحقق للوزير ما يريد .

قلت للسيد الوزير أننى أقبل التعيين فى وظيفة ساع بالمعهد ، وأرفض أن أكون عميدا للمعهد . وقد حاول الوزير بكل ما فى وسعه أن يكرهنى على القبول ، فلجأ إلى رئيس الجمهورية ، ورجاه أن يصدر قراراً جمهوريا بتعييني ، فلا أملك إذ ذاك أن أرفض . ولكن جمال عبد الناصر كان حكيما ومتمرسا ، فنصح الدكتور ثروت بأن يصبر قليلا حتي تصفو النفوس .

غير أن الوزير لم يهدأ وحين أرسلت إليه استقالة شديدة التهذيب ، مغلقة فى غلاف شفاف يتحدث عن الرغبة فى الإحالة إلى المعاش بسبب ظروف صحية ، ويشكر للوزير ما قدمه لي من معونة إبان عملى في المؤسسة ، وضع الدكتور ثروت الاستقالة فى درج مكتبه ، وأصدر قراراً وزارياً بتعيينى فى المعهد .

وكنت أنا قد أرسلت نص رسالتي للدكتور ثروت إلى صحيفة الجمهورية ، فلم تنشرها ، وإنما نشرت قرار الوزير وحسب ، ومضت شهور : أقمت فيها فى البيت ، أنفذ ما يطلبه الوزير إليّ من أعمال جانبية حتي علمت بمحض الصدفة أن الوزير استصدر

قرارا جمهوريا بإحالتى إلى المعاش ، وأوصى مؤسسة المسرح ألا تخاطبنى فى الموضوع ، وتلا ذلك تلكؤ مريب فى تسوية معاشى امتد شهورا . كان قصد من اشار به أن أموت من الجوع طبعا .

ولم تبدأ المؤسسة فى صرف المعاش حتي هددت باللجوء إلى القضاء .

★★★

لا يهمنى من هذا كله سوى العبرة . أن تختلف مع وزير الثقافة ، فيحاول الوزير أن يكسر فيك الإرادة والتصميم ، هو الذى من مهام وزارته الأولى أن يبنى الرجال لا أن يحطمهم ، أمر يدعو إلى أشد الدهشة .

ويزيد من غرابة الأمر ، أننى كنت منذ البداية راغبا فى ترك العمل ، كما أوضحت وكان من السهل على الوزير أن يستند إلى هذا ، فيدعنى أترك وزارته ونحن أصدقاء لا خصوم . أقول خصوما تجاوزا فمن جهتى لم تكن بينى وبين ثروت عكاشة خصومة ما ، لا أثناء العمل ، ولا بعده ، ولا حتى بعد أن أقدم على بعض الأعمال «الانتقامية» مثل محاولته تعطيل سفرى إلى لندن تلبية لدعوة من المجلس البريطانى . ومثل محاولة دائبة للحيلولة بى وبين السفر تلبية لدعوة من اليونسكو لحضور لقاء فى بيروت

عقد عام ١٩٧٠ . وكانت الدعوة شخصية ، ولم تُجْد محاولة الوزير لإعاقتها ، فقد ردت عليه هيئة اليونسكو بأن الدعوة موجهة لشخص على الراعى وليس لرجل يشغل منصبا ما ، كبر أم صغر.

غير أن الدكتور ثروت لم يسكت ، وأصر على أن ترسل الوزارة مندوبا عنها ، اختاره الوزير ، وهو الدكتور لويس عوض ، الذى سبقنى إلى السفر إلى بيروت وقام بدعاية مضادة لى ، وجدت أثرها واضحا حينما وصلت إلى العاصمة اللبنانية .

والطريف أننى كنت أجلس مع بعض من المثقفين المصريين فى فترات الراحة ، فتصادف ذكرُ الدكتور ثروت عكاشة ، وهنا انبرى الجميع في نقد تصرفات السيد الوزير نقدا لم يشذ عنه أحد .

وكان الدكتور لويس عوض حاضرا هذه الجلسة ، فحاول أن يدافع عن الوزير دفاعا بدا متراخيا وباهتا ، فلما لم ينجح انضم من فوره إلي كورس المنتقدين !

تركت العمل ، إذن ، فى وزارة الثقافة ، وشعرت بسعادة غامرة ، وبدأت فترة من أخصب فترات حياتى أخرجت فيها الكتب التى كنت أتعذب لأنى لا أصدرها إذ ذاك بدا لى واضحا معنى الرد الذى قدمته لثروت عكاشة وأنا أطلب إليه أن يقبل استقالتى . قال الوزير : وماذا تفعل بعد الاستقالة ؟ فقلت له : سأصبح سلطان زمانى!

قضايا مسرحية

الوضع الراهن فى المسرح

ما يهدد فن المسرح .. هو نفسه ما يهدد الثقافة العربية أو الهوية العربية . فى عالم شهد انهيارا عظيما فى قيم ومسلمات .. كانت موضع احترام ، قبل وقت غير طويل .

★ فى الخارج : هناك عدو مدجج بالسلاح والحيلة والتأييد الغربى ، يسعى إلى اجتثاث الأمة العربية من جذورها .. وقد ازداد تصميمه وقدرته على إنجاز ذلك ، بعد انهيار المعسكر الاشتراكى ، واندفاع دولة روسيا الاتحادية إلى تأييد اسرائيل بالاعتراف والعلماء والاحلاف .

★ تأتي محاولات دول الغرب لتهميش دول العالم الثالث (الوطن العربى على رأسها) ومحاربة هذه الدول بشتى الطرق : تجميد أرصدتها ، خفض أسعار موادها الخام ، والتهديد بالإضراب عن شراء هذه المواد بدعوى أنها لن تصبح ضرورية فى الأمد البعيد أو القريب .

★ يسعي الغرب إلى اختراق الامة العربية من داخلها ، عن طريق انتقاء عناصر موالية ، وزرعها فى البيئة العربية ومنحها النفوذ والمنابر وامكانات التأثير المختلفة .

★ سوف يزداد خطر هؤلاء على الأمة العربية حينما يصبح البث التليفزيونى المباشر مباشرا فعلا. دون وسيط من أطباق ، وهنا سوف يتهدد الثقافة العربية ما يمكن تسميته (الفن الألكترونى).

★ هذا من جانب سيئى النية التابعين للغرب ومن جانب حسنى النية ، هناك خطر التزمت فى معاملة التراث العربى ، وقطع طريق تطوره إلى ما هو أكثر حيوية وفعالية ، والتعلق الشديد إلى حد المرض بالماضى وما فعل الأسلاف ، وهؤلاء يعطون العدو وحليفه الغربى الفرصة لتشويه وجه العرب ، وجذبهم إلى معارك هامشية، يثبتون بها أن العرب جهلة متخلفون لا يطيقون الحديث الديمقراطى ، وأسلوب الحوار لديهم هو المدفع والمعتقل ، ومصادرة الرأى والتصفية الجسدية للمخالفين .

★ الانعكاس المباشر لهذا كله على الثقافة العربية ، والمسرح ضمنا – هو أنها مهددة بالابتلاع تارة أو التزييف إلى حد الفناء تارة أخرى .. ولهذا يصبح الإشكال الرئيسى أمام فن المسرح خاصة هو الوقوف موقف الحارس اليقظ فى وجه كل ما يهدد الهوية العربية .

★ اليوم أصبح العمل على خلق وتنمية الهوية العربية عبر المسرح ، مسألة حياة أو موت .. المسرح ، دون غيره من وسائل التعبير الفنى هو أكثر أشكال هذه الوسائل قدرة على ضم الصفوف ، وجمع الناس ، وتجسيد مشاكلهم تجسيدا حيا

وتنبيههم بالفن الراقى - إلى المخاطر المحيطة ودفعهم إلى الالتفات إلى أهمية رعاية الأرواح إلى جوار العناية بالأبدان وهو أكثر الفنون قدرة على رفع الروح المعنوية للناس ، لأنه فى مجموعه فن للناس .. يقوم إذا ما اجتمعوا .. ويسقط إذا ما انفضوا .

★ ووسائل تمكين فن المسرح من القيام بمهمته الجليلة هذه ، لاتزال هى التى كنا ننادى بها عبر العقود الأربعة التى انصرمت منذ الخمسينات .

★ لابد من فتح الأبواب أمام فنانى المسرح بكافة أشكالهم . وتمكينهم من حرية التعبير وحرية الانتقال داخل القطر العربى الواحد وإلى باقى أجزاء الوطن العربى .

★ لابد من الامتناع من اعتبار المسرح الذى ترعاه الدولة نشاطا تجاريا ينبغى أن يحقق ربحا ماديا بصرف النظر عن عائده الثقافى والروحى .

★ لابد من الكف عن المطالبة بتخلى الدولة عن دورها فى رعاية المسرح .. بزعم أن هذه الرعاية هى من سمات الأنظمة الشمولية ، وإن التغييرات الجديدة تحتم أن يترك المسرح لقانون العرض والطلب ، دون دعم مادى .

★ لابد من مواصلة البحث عن مسرح عربى يكون أكثر التصاقا بالوجدان العربى ، وأوفر حظا من الارتباط بمخزونه الثقافى ، بعد أن أصبح هذا البحث دفاعا عن روح الأمة نفسها وعن حقها فى البقاء وقدرتها على الصمود .

★ لابد من نشر المسرح بين الناس ، والتوسع فى مكونات العروض المسرحية بحيث لا تقتصر على الكلمات وحسب ، بل توظف الأشكال الفنية الأخرى من موسيقى وغناء ورقص ، وتعبير صامت بالجسد ، فى محاولة للوصول إلى أكبر قدر من المتفرجين.

★ لابد من حسم العلاقة بين المسرح الحى وبين الاشكال الدرامية التى يبثها التليفزيون .. بحيث نقر أن الدراما التليفزيونية ليست بالضرورة معادية للمسرح الحى وإنما هى - لو أحسن توجيهها - يمكن أن تكون رافدا مهماً يحفز إلى زيادة الوعى بالمسرح ويحبب إلى الناس ارتياد دور المسرح الحى .

وينبنى على هذا .. أن يسعى «المسرح الحى» إلى خلق صيغة تعبيرية خاصة به تمكنها من البقاء إلى جوار النفوذ الطاغى للتليفزيون والڤيديو ، وهناك محاولات كثيرة ناجحة فى هذا المضمار (مسرح لينين الرملى - مسرح جلال الشرقاوى) .

فإذا ما سار المسرح فى هذا الطريق المثمر ، فإن على فنانيه ومثقفيه أن يضغطوا بصورة منظمة على التليفزيون - كى يرشد انتاجه الدرامى ولا يبث إلا الرفيع المستوى منه ، والتى أثبتت التجارب أنه كان مفيدا لكل من المسرح والتليفزيون معا : فمسلسل «ليالى الحلمية» كسب جمهورا عريضا للتليفزيون والمسرح معا وجلب للمسرح الحى أعدادا إضافية من المتفرجين .

الفنـــــون
وتحديات الحداثة

صرخ بايرون ملتاعا ، ولعن من فسر للعالم سر تكون قوس قزح . كان بايرون يدافع عن عالمه السحرى ، عن قواه الشعرية ، عن رغبته فى أن يتخيل الأشياء ، لا أن يقدم تقريرا علميا عنها .

وهتف شيللى فى العصر ذاته ، هتافا امتزج فيه اليأس بالعناد: نحن الشعراء ، نحن من يحلم الأحـــلام . نحن المشرعون لا يعترف بهم أحد !

وقبل هذا بسنوات قرر نابليون هازئا : إن الأدب صناعة النساء ! وفى زماننا علم كراوذر ، أحد علماء الفيزياء الانجليز أننى أقيم في انجلترا لأدرس الأدب فقال ، خروجا على مألوف كياسته : «وهل هذه دراسة جادة» ؟

وتأمل نجيب محفوظ دور الفنان فى عصر العلم ، فوجد أن هذا الفنان لا أمل له في البقاء لا هو ولا الفيلسوف . اقرأ روايته : «الشحاذ».

موقف بالغ الحرج ، يجد فيه الفنان نفسه فى عصر العلم والتكنولوجيا . ففى أمريكا - مثلا - يقرر الكثيرون أن الدراسات الإنسانية لا جدوى من ورائها ولا ضرورة لها . وهناك من حملة اجازات الدكتوراة فى علوم الانسان من يعمل سائق تاكسى !

وفى بلدان العالم الثالث : ترتفع الصيحات كفانا أدبا وفنا . نريد منجزات التكنولوجيا . يرددون هذا بتنويع بسيط على صيحة أمين الريحانى المعروفة «أنا الشرق ، عندى فلسفات فمن يعطينى بها دبابات؟» .

★★★

هل لم يعد للفن ضرورة فى عصر المنجزات المادية العارمة ؟

في ثلاثينيات القرن ، كانت الصيحات تتردد بأن الشعر قد مات ووجد الشاعر الانجليزى : سيسيل داى لويس لزاما عليه أن يكتب كتابا صغيرا عنوانه : « أمل أمام الشعر» دافع فيه عن هذا الفن الهارب إلى خصوصيات الأفراد .

وفى الثلاثينيات أيضا نظر د . هـ لورنس إلى الحضارة الغربية. فوجدها بيضاء من شدة فقر الدم . ألفاها آلية ، رتيبة قاسية الفؤاد ، بعيدة عن نبض الحياة . فطلع على الناس بنظريته الصوفية إلى الجنس . وإلى اللون بوصف أن الأول يصنع الحياة ،

وأن الثانى يمتص من الشمس حرارتها فيلون بها الناس والأشياء. كان لورنس يهرب بهذا النظر التصوفى من عالم غير موات .

لذلك عاد بعواطفه إلى الشعوب البدائية ، الشعوب الملونة واعتبرها مالكة للسر الذى فقدته الشعوب البيضاء : سر الحياة .

وفى الخمسينيات . ثارت فى انجلترا تساؤلات كبرى حول فن الرواية . قال الناس إنه قد مات . وكان المسرح يعانى حالة من الركود أعقبت وفاة برنارد شو .

ثم ظهرت فى الستينيات اللارواية واللامسرحية . وظن الكثيرون أن الرواية والمسرح فى طريقهما إلى الزوال .

وفى الستينيات هبط الانسان على سطح القمر . ولم يكن بايرون موجودا ليحتج ، ولكن صورة القمر اهتزت اهتزازا عنيفا فى نفس كل من كان يربط القمر بالسحر ، والعشق ، والليل ، والجمال . أصبح القمر وجه عجوز انتشرت فيه البثور والندوب .

ومنذ نهاية القرن الماضى ، ومائدة الفن يهبط عليها متطفل جديد . التصوير الشمسى . الذى هدد . فى رؤية البعض ، بالقضاء على فنون الرسم . السينما ، التى زحمت على المسرح طريقه . وشدت إليها فنانيه . الاذاعتان المسموعة والمرئية اللتان هددتا الصحافة والأدب والسينما والتصوير .

التليفزيون الملون الذى سوف يقضى - فيما يقال - على كل الفنون ما بين سينمائية وأدبية وتشكيلية وأدائية .

الكمبيوتر ، الذى يراد له أن يترجم . ويرسم ويقول الشعر . ويكتب رسالات الغرام . ويختار للمرء شريكه فى الحياة .

بل لقد قال قائل في امريكا . مؤخرا : فيم الحديث عن الإنسان الآلى المعدنى ، والإنسان من دم ولحم هو فى طريقه لأن يصبح مجموعة من الآلات ، لها قطع غيار ، تستبدل بالأعضاء التالفة أو المكسورة؟

ومن قبل تنبأ توينبى بمجتمع يحكمه التكنوقراط وينظمون فيه كل شىء ، ويدسون أنوفهم فى أخص خصوصيات الإنسان ، حتى ليصبح إنجاب الاطفال خاضعا لارقام الإنتاج ، فتصرف لكل اسرة بطاقة تجيز لها إنجاب عدد معين فقط من الاطفال . من يتعداه يتعرض للمساءلة الجنائية .

وعلق توينبى على هذا بقوله : إن هذا المجتمع سوف تنتفى منه الديمقراطية كما نعرفها اليوم ويصبح الفرد فيه مسيرا لا مخيرا . وفق برنامج عام يتعين على الجميع الالتزام به .

هذا هو المجتمع الذى سوف يعيش فيه حتى نهاية هذا القرن فنان اليوم .. عام حافل بالسلبيات والايجابيات معا .

ولقد ذكرنا بعضا من السلبيات . ويبقى أن ننظر فى جانب الإيجابيات . نأخذ مثلا قيام وسائل الاتصال الجماهيرى . إن هذه الادوات العاتية هى فى حد ذاتها محايدة . تستطيع أن تقدم الخير وأن تبث الشر ، حسبما يوجهها من يملكون هذا التوجيه فى انجلترا وايطاليا استطاع التليفزيون ، لدى النظرة الجادة له. أن يقدم خدمات كبرى للأعمال الأدبية . قدم الانجليز مسرحية طويلة من عدة أجزاء كتبها الشاعر توماس هاردى بعنوان : «الأسرات»، فلاقت نجاحا كبيرا . ولم تكن من قبل إلا كتبا فوق ارفف المكتبات العامة ودور بيع الكتب . علاها التراب من فرط الإهمال .

وفى إيطاليا قدم التليفزيون رواية : دوستويفسكى المعروفة : «الأخوة كارامازوف» فى ثمانى حلقات نالت جميعا نجاحا منقطع النظير ، حتى لقد بلغ عدد من شاهدها على شاشة التليفزيون ثلاثين مليونا من النظارة تحمسوا لهذا العمل الأدبى العظيم ، وسارعوا إلى اقتناء الرواية على شكل كتاب . وكان القائمون على هذا المشروع الناجح قد وضعوا فى حسابهم احتمال أن يرغب المشاهدون فى امتلاك عمل أمتعهم وغذى أرواحهم . فأصدروا طبعة خاصة من رواية دوستويفسكى . كان من نصيبها أن هجم عليها القراء مشترين .

ويصدر مارتن ايسلين الناقد والباحث الأدبى والفنى، أن

البرنامج التليفزيونى الناجح فى انجلترا شاهده ما بين ١٦ إلى ١٧ مليون متفرج إذا ما اذيع فى فترة الذروة . فإذا تصادف وكان هذا البرنامج مسرحية تليفزيونية . لكان معنى هذا أنه لكي يصل العرض المسرحى التقليدى لهذه المسرحية ذاتها إلى رقم المشاهدين فى التليفزيون لوجب أن تعرض المسرحية ثلاثين عاما متصلة . وفي حفلات كاملة العدد .

هذه الإمكانية الهائلة للانتشار ، سوف يزداد أضعافا مضاعفة، حينما يصبح التليفزيون عالميا أى حينما يغطى الارسال التليفزيونى العالم كله . فيستطيع المشاهد أن يدير مفتاح جهازه ليلتقط البرامج المبثوثة من كل مكان فى العالم .

هنا يكمن الخير والشر معا . فقدرة طائلة على الانتشار مثل هذه جديرة بأن تغرق العالم فى طوفان من التفاهة أو الهزال . وهى قادرة ، من جانب آخر ، على أن تحقق الشعار السامى الذى طالما نادى به الخيريون من البشر : الثقافة للجميع .

هذه القدرة الهائلة ذاتها ، فى إمكانها أن تفيد كل وسائل التعبير الفنى والإعلامى والثقافى الأخرى : الصحيفة يمكن أن تذاع تليفزيونيا لتصل إلى أقصى الامكنة عقب دقائق من صدورها ومثل هذا يمكن أن يحدث للكتاب . وهو قد بدأ يحدث للمسرحيات، فخرجت منها تسجيلات تليفزيونية على شكل «كاسيت» يستطيع

المشاهد أن يستمتع بما يحويه من فن رفيع ، بمجرد تغذيته لجهاز التليفزيون.

وكذلك الحال في ميدان الفنون التشكيلية فقد أتاح التليفزيون الملون لمشاهديه أن يستمتعوا بمحتويات المعارض الفنية مقدمة لهم مع تحقيق وشرح وتعليق ، يقوم به مقدم البرنامج أو الفنان صاحب المعرض .

بل أن التليفزيون الملون يساهم الآن في نشر الوعي بالاشياء الجميلة من نبات وحيوان وأبنية وبشر . وذلك عن طريق اللوحات الجميلة التي يلتقطها مصوروه . ويقدمونها فيما بين فقرات البرامج وبعض هذه اللوحات تأتي عفويا . فقد شاهدت لوحة فنية رائعة لغروب الشمس فوق روما خلال مباراة كرة قدم كانت تذاع بالبث المباشر على العالم كله . ولا ريب أن هذه اللوحة قد لفتت أنظار غيري . وتسربت إلى أعماقهم ، كما تسربت إلى أعماقي . وحظيت اللوحة الفنية هذه بملايين المتفرجين ، وليس بعشرات المئات ، كما يحدث في حالة المعارض الفنية .

وقد ذكرت قبل التصوير الشمسي وعلاقته بالتصوير التشكيلي. قيل أن الأول سوف يقضي على الثاني ، والذي حدث أن الكاميرا قد حررت الفنان التشكيلي من دور المسجل . ومن دور راسم البورتريه المطابق للشخصية ، وجعلت في إمكانه أن يغوص

فى أعماق الناس وأعماق الطبيعة باحثا عن ذاته فيها ، ومسجلا نظرته الشخصية لها .

أما الكاميرا فقد أسلمت أمرها إلى الكاميرا التليفزيونية ، وهذه تولت خدمة موضوع التصوير الفوتوغرافى خدمة أقدر . وجعلت منه شيئا يشبه ما كان يتطلع إليه هيلمار أكدال فى مسرحية ابسن : «البطة البرية» من رفع التصوير الشمسى إلى مرتبة الفنون .

وبالطبع لم تقض الاذاعة المسموعة على الصحافة ، بل ساعدتها على الرواج ، فالخبر المذاع يدفع إلى اقتناء الخبر المكتوب . وإلى جوار هذا عاونت الاذاعة فى نشر اللغة المسموعة فى بلاد لم تكن تعرفها . واذكر أننى كنت من سنوات أسهم فى انشاء محطة للاذاعة فى أحد البلدان العربية . فاكتشفت مع زملائى أن أهل تلك البلاد لا قدرة لهم على قراءة العربية الفصحى بالصوت العالى . فاستدعى الأمر أن ندربهم على هذا . فاكتسبوا بمضى الوقت. مرانا على الأداء المسموع . ولم يقض التليفزيون على السينما . وإنما دفعها إلى تطوير نفسها فظهرت تقنيات جديدة فى صنع الافلام . وفى اختيار مادتها . وأهم من هذا كله أنه لا الاذاعة ولا السينما ولا التليفزيون استطاعت أن تقضى على فن المسرح بل أنه - وخاصة الاذاعة والتليفزيون - قد جذبت

جماهير المستمعين والمشاهدين إلى الاهتمام بالمسرح وفنانيه . واستطاع فنان المسرح – من خلال تسجيلات الاذاعة والتليفزيون – أن يشاهد نفسه . وينقدها ، ويصحح أخطاء فنه ، كما استطاع أن يحفظ فنه وأداءه من النسيان . وهى خدمة كبرى . كانت السينما تؤديها على نطاق أقل اتساعا .

إذن . لماذا أقول أن فنان اليوم يجد نفسه فى موقف بالغ الحرج وأنه يقف الآن أمام تحديات هائلة ينبغى عليه أن يتغلب عليها . إذا ما أراد لنفسه ولفنه البقاء والتعايش مع ناطحات سحاب القرن العشرين وما سوف يليه ؟

الاجابة على هذا السؤال تكمن فى الظاهرة التى أشرت إليها منذ قليل . وهى قدرة المسرح على أن يعيش فى وجه منافسة عاتية من أجهزة التعبير الاخرى .

لقد استطاع المسرح أن يحقق هذا الانتصار بفضل الميزة التى يملكها من دون سائر الفنون ، وهى : أنه فن من دم ولحم . لا تقوم له قائمة إلا إذا أداه فنانون من دم ولحم أمام جماهير من دم ولحم إنه . دون بقية الفنون . ليس فنان معلبا . ولا هو فن مسجل على نحو من الانحاء . وإنما هو فن حى . فن يتغير فيه مستوى العروض المسرحية الواحدة من ليلة إلى أخرى بفضل مشاركة واعية وصاحية من الجماهير .

إنه الفن الوحيد الذى يسمح للجمهور بدور يؤديه ، بل ويدعو هذا الجمهور إلى هذه المشاركة الفاعلة ، بينما يقتصر المتفرج فى حالة الفنون الأخرى على دور المستقبل السلبى . مهما استحسن ومهما استهجن والفن الذى يراه أمامه ، لن يتغير .

المسرح إذن هو الفن الذى يلقى فيه الانسان نفسه . والذى يجد له فيه دورا . سواء أكان ممثلا على الخشبة أم متفرجا فى القاعة . وفى عصر تزداد فيه الميكنة . ويقوم بين الناس فى كل يوم حاجز جديد . حتى لا يعود المرء يشاهد نفسه أو يجد لها دورا إلا فى حلبة مصارعة الثيران ، أو فى ساحات لعبة كرة القدم . تعتبر هذه الميزة التى يختص بها المسرح شيئا ثمينا .

ولقد ذكرت آنفا اللوحة الفنية العفوية التى اتحفنا بها مصورو التليفزيون فى إحدى مباريات كرة القدم . وقلت أن هذه اللوحة لابد قد تسربت إلى نفوس مشاهدى المباراة على شاشة التليفزيون فحدث هنا - عفويا أيضا - ما نطمح إليه جميعا من أن يكون للفنون الجمهور المتحمس ذاته . الذى يؤم ملاعب الكرة . ويتحمس لها وينتصر بنصرها . ويقدم - أحيانا - على الانتحار من أجل نتائجها .

والمسرح هو الفن الوحيد القادر على أن يحقق هذا الحماس لنفسه ، لأنه فن جمعى ولأنه أقرب ما يكون - شكلا - إلى مباراة

كرة القدم وأدنى – موضوعا – إلى طبيعة الاجتماعات السياسية والثقافية الكبرى التى يتقرر فيها مصير الناس – وأحيانا مصير الإنسان.

لكن : لكى يحدث هذا ينبغى على الفنان أن يواجه التحدى الأكبر الذى يقف أمامه اليوم صلبا شامخا . صلدا ، لا يلين ، ألا وهو موقفه من النظام السياسى والاقتصادى والاجتماعى الذى يعيش تحته .

إن فنان اليوم مطالب إلى درجة تفوق بكثير ما كان يحدث فى الماضى . أن يعيش بين قومه وأن يعكس همومهم . وإن يستبصر آمالهم وأن يستشرق المستقبل لهم .

لم يعد هذا مجرد كلام بليغ يأتى على لسان ناقد فصيح مثل ماثيو أرنولد ، الذى قال ذات مرة : إن الناقد يعيش على أعلى قمة من قمم الوعى فى عصره . بل أصبح حقيقة واجبة . وإن لم تصبح بعد – ويا لأسف – واقعة .

على الفنان أن يعكس فى فنه ما يحس به الفرد العادى من انسحاق أمام عجلات الانظمة السياسية . العملاقة منها خاصة . عليه أن يجد لنفسه ولجمهوره دورا فاعلا أمام هذه العجلات . دورا ينجيه من الانسحاق . ويعطيه قدرة معقولة على تغيير الاشياء .

ذلك أن الفنان . بطبعه وتوجهه . هو من دعاة التغيير . أن راح فنه يقتصر على أن يعكس الحاضر . ويربت على محاسنه . ويخفى مساوئه فى الظل . جاء هذا الفن جامدا . قصير المدى غير قادر على البقاء لأكثر من سنوات .

أما إن كان الفنان ثوريا . فهو لا يريد أن يسمع إجابات . وإنما هو يتوق إلى أن يلقى الاسئلة . إنه يتساءل . ويكشف ويحاكم . ويشير إلى طريق التغيير . هكذا كان الفنان الحق دائما .

غير أن المشكلة أنه ما من نظام يسعده تماما أن يقوم الفنان بهذا الدور الخطير . ان طبيعة الإنشطار السياسى الذى يعيشه عالم اليوم ، قد جعلت مشكلة الانتماء أمرا بالغ الأهمية . أصبح من الحيوى أن يعرف النظام تماما من له . ومن عليه فليس هناك وقت ولا بصمة للتخمين . وهو غالبا يعتبر من ليس معه حرباً عليه من أجل هذا تلح الانظمة على أن يقول الفنان نعم ، بدلا من أن يقول : لماذا ؟ فإذا اتخذ الفنان موقف من يهتف : لن أقول نعم قبل أن أعرف لماذا ، وضعته بعض الانظمة فورا على القائمة السوداء . وهذا يعنى حرمانه من أشياء كثيرة قد يكون أيسرها منعه من مزاولة فنه .

والمصيبة فى هذا . أن الفنان يكون فى غالب الأحوال على صواب . وهو فى كل الأحوال يكون مخلصا كل الإخلاص . ليس لنفسه فقط ، وإنما لوطنه إيضا ، وللانسانية جمعاء .

إبان الحرب العالمية الأولى ، سرت في بريطانيا موجة طاغية حمقاء تدعو إلى كراهة كل ما هو ألمانى . بصرف النظر عن ماهيته ، وعن انتماءاته . وسواء أكان ألمانيا محبا للقيصر أم محتجا عليه . وبدا هذا الموقف سخيفا ، وضارا ، وغير عقلانى للكاتب المعروف برنارد شو ، فكتب يحتج عليه ، ويلفت النظر إلى أن الحرب ليست عذرا يخول للانسان أن يتخلى عن إنسانيته .

وعلى الفور تعالت الاصوات ترجم برنارد شو بجلاميد الالفاظ، وتشكك في وطنيته . وتلمح إلى تورطه فى الخيانة . ولم يمنع السلطة إذ ذاك من أن تزج بالكاتب الكبير إلى السجن ، إلا مقامه العالمي . وخشية الفضيحة .

وقد رأى الفنان دائما لنفسه دورا فى الوضع السياسى فى بلاده . أيا كان اللون الفنى الذى يستخدمه . كان وليم موريس يقوم بدور سياسى نشيط فى تشكيل سياسة بلاده ، وذلك إلى جوار اهتمامه بفنه وشعره . بل إن احتفاءه الشديد بفن «الارتيزانا ليكشف عن موقف واضح له ضد عدوان الالة على الفنون وعلى روح الانسان . فى ظل مجتمع رأسمالى ضار كمجتمع بريطانيا الصناعية فى القرن الماضى .

ومن قبله اهتم وليم بليك بفن الزخرفة الملونة للكتب . إلى جوار شعره . الذى كان يفيض عطفا على الانسان . وعلى أحواله . وعلى الانسان المظلوم بوجه خاص .

وحين واجه ديكنز السخافات والمظالم الكثيرة التى كان مجتمع بريطانيا الصناعية يعج بها على أيامه . أعمل قلمه الحاد فى جسم الظلم واستخدم كتاباته وسخرياته وسيلة للانتصاف للمظلوم من الظالم.

وحتى حين كان دور الفنان والاديب يقتصر على أن يقبس لبلاده قبسا من نور البلاد المتقدمة ويسعى إلى نشر ذلك النور بين مواطنيه . كان هذا موقفا ثوريا واضحا لم تغفل عنه السلطة ابدا . حدث هذا لرفاعة رافع الطهطاوى ولعبد الله النديم ولطه حسين ولمحمد مندور وغيرهم . ومرة ثانية أقول أن المصيبة فى أمر فرض الانتماء على الفنان . أن هذا الفرض يكون ضارا دائما . وعلى كل المستويات . فهو ضار للدولة وللفنان وللفن .

هناك دائما فنانون يحبون بلادهم ، ولا يريدون أن يخاصموا أنظمتها السياسية ولكنهم - مع هذا - يجدون أنفسهم مضطرين إلى الاختلاف مع خطها السياسى . فماذا يستطيع هؤلاء أن يفعلوا إلا أن يجهروا بخلافهم ؟

لو أنهم كتموه لكانت هذه هى الخيانة الفعلية للوطن . ولو أنهم أعلنوه لوقعوا فى المحظور . ولكن : أخطر من هذا كله . أن يحاولوا مماشاة ذلك الذى يعتقدون أنه خطأ . اذ ذاك يكتبون بأقلامهم ما ليس فى قلوبهم فتأتى فنونهم سطحية غير قادرة على

الاقناع ، لأنها زائفة فى المحل الأول وفى المحل الأخير . وتلك خيانة للوطن والفن معا .

فى تقديرى أنه مالم تحل مشكلة حرية الفنان فى القول والعمل فإن شيئا خطيرا حقا سوف يقع للإنسان . كل الايجابيات التى أشرت إلى بعضها آنفا سوف ترتد سلبيات . سيقف الانسان عاجزا . هشا ، ذليلا أمام أساليب الحكم عن طريق الميكروفون ومكبر الصوت . التى سوف تتولى عنه التفكير . وتفرز له الاجابات المقررة . وسوف يساعد على هذا أن ثمة إتجاها فى الدول القائدة للتطور البشرى – أمريكا على رأسها – يدعو إلى اهتمام الشباب بالتأهيل للمهن كالتجارة والطب والقانون ، على حساب الفلسفة والتاريخ والأدب .

وفي مصر ارتفعت الصيحات مرارا بضرورة اعداد الشباب لدراسة الموضوعات التي تؤهل للمهن المختلفة . وقد نشرت الأهرام مؤخرا رسالة لأحد قرائها فى المملكة العربية السعودية حكى فيها كاتبها ما اسماه : مأساة خريجي الكليات النظرية الذين ذهبوا يبحثون عن عمل في السعودية . لقد أغلقت في وجوههم الأبواب حينما سعوا إلى البحث عن عمل في ميادين تخصصاتهم . فلما عدلوا عن هذا البحث وقبلوا أعمالا عملية فى ميادين البناء والرصف وما اشبه ، إنهالت عليهم الاجور المجزية . والكاتب –

لهذا – يدعو بلاده إلى الاهتمام بالمهن أولا وأخيرا ، على حساب الدراسات الانسانية طبعا .

وقد وصفت نتائج مثل هذه السياسة التعليمية أحسن وصف على لسان النائب الاعلى لشئون الموظفين فى الولايات المتحدة حين قال : إن عمال الغد سيكونون أفضل علما ، لكن علمهم سيكون متعلقا مباشرة بعملهم ، وسيكون هناك عدد أكبر من خريجى المدارس التقنية ، فى تكنولوجيا الطب والعقول الالكترونية مثلا . وستتولى هذه المدارس إخراج الحرفيين الذين يعملون فى إصلاح وتشغيل الاجهزة المتطورة . وسيدرب الشباب على تشغيل وإصلاح إجهزة ذات تقنية عالية . عوضـــا عن العمل فى المصانع التجميعية .

وأسارع فأقول ان تدريب الشباب على الاعمال التقنية المفيدة أمر مهم بل هو حيوى الاهمية لتطور البلاد . خاصة البلاد النامية . ولكن الخطورة أن هذا الاتجاه يتخذ دائما شكل : هذا أو ذاك بمعنى أن التدريب المهنى ينظر إليه على إنه بديل – وبديل مفيد – من الاهتمام بما يسمى بالدراسات النظرية .

والواجب أن يسير أى مجتمع صالح فى الاتجاهين معا . قد يجد بلد ما أن مصلحته تقضى بأن يلح على التـدريب المهنى

ولكنه لا ينبغى أن يرى فى هذا التدريب بديلا عن الدراسات الانسانية.

إن الدراسات الانسانية تخرج الانسان ذا النظرة الشاملة للاشياء بينما يقتصر خريج المدارس المهنية على ميدان تخصصه ولا يكاد يعرف شيئا كثيرا إلى جواره .

وخطورة إخراج أعداد كبيرة متزايدة من هؤلاء المهنيين . والإقلال فى الوقت نفسه من دارسى العلوم الانسانية تارة . أو الامتناع عن تهيئة الدراسات اللازمة لها تارة أخرى . إن جزءا مهماً من سكان البلد يصبح اذ ذاك مجرد خبير ، وليس مفكرا . يصبح والحال هذه أجد أن تتحول بسهول إلى آلة شبيهة بالآلة التى يتولى اصلاحها وصيانتها . وما لهذا ينبغى أن تسير الانسانية.

لقد حلم بعض الفلاسفة بأن يتخلص الانسان يوما ما من قيود العمل ووصفوا العلم قائلين : هنا ينتهى الانسان كحيوان . ويصبح الانسان انسانا . وكان فى مأمولهم أن يقود التطور الصناعى والتكنولوجى إلى تحرير روح الانسان وتفكيره وعواطفه . فيتصرف مستندا إلى اقتصاد الوفرة - إلى الاهتمام بتلك الاشياء التى تعتبر الآن ترفا لا لزوم له : الفن ، والادب ، والتمثيل والموسيقى والغناء.

ولكن المشاهد الآن ، أن التكنولوجيا . ومنجزاتها ومنتجاتها ،

قد أصبحت إلها يعبد فى الأرض ، فى سبيلها تنازل كثير من الشباب عن مثلهم وأحلامهم . وبتأثير منها أصبح مثلهم الأعلى : السيارة وجهاز التكييف وجهاز التسجيل وآلة السينما . وبينما كانت الاجيال الماضية من الشباب تحلم الأحلام العظيمة - بتحرير البلد أو تحرير الانسان . أصبح هم الكثيرين الكسب المادى وزيادته.

ولقد وجدت القرون الماضية من الأدباء من بصرها بعواقب الافراط فى الاهتمام بالتقدم المادى والآلى خاصة . وما اسطورة فرانكشتين إلا تحذير أولى ، تلته مسرحية تشابيك : «الانسان الآلى» . وحذر كافكا تحذيرا خطيرا فى روايته ! «المحاكمة» من أن يتحول الفرد فى العصر الحديث إلى مجرد رقم . أو ملف . أو تقرير.

وكتب أدباء آخرون يدافعون عن حرية العقل البشرى التى تعرضها قوات العسف والملاحقة للجنون أو الإبادة .

إن الإجيال القادمة قد لا تجد من بين فنانيها من يؤرقه هذا الشبح المفزع . ويحمله على التعبير الفنى عنه . تحذيراً لمواطنيه وتبصيرا . بل إن الاجيال القادمة . لو سادها الخبراء وحسب قد لا ترى شيئا خطيرا فى أن تعمل دون أن تفكر . بل قد لا تشعر أن هناك ما يدعو إلى أبعد من التفكير المباشر فى أمور الحياة العملية.

ومن هنا تأتى أهمية الالحاح على أن تواكب الدراسات الانسانية التأهيل النفسى. إن هذه الدراسات هى التى تحمل التفسير ، وهى التى تشير إلى الطريق . وهى التى تخاطب فى الانسان أثمن ما فيه : روحه وعقله .

ومن جهة أخرى فإن قضية الفنون والآداب فى حاجة دائمة إلى من يدافع عنها . حتى ضد أولئك الذين يشتغلون بها . لقد هزأ برنارد شو فى أحد أجزاء مسرحيته الخماسية : «العودة إلى متوشالح» من الفن والأدب . واعتبرهما لعبا تلعب بها الانسانية فى فترة طفولتها . فإذا ما امتد تاريخها إلى ٣٢٫٠٠٠ سنة بعد الميلاد . وهو التاريخ الذى تستشرفه المسرحية ، أصبحت هذه اللعب نسيا منسيا .

ورغم أن برنارد شو قد كان يتطلع فى مسرحيته هذه إلى مصير للانسانية يذوى فيه الجسد ولا يبقى إلا العقل فى دوامة كبيرة من الفكر الخالص . فإنه لم يخف فى بعض مسرحياته الأخرى ، مثل : «الانسان والسوبرمان» إعجابه بالخبير التقنى ، القادر على إدارة الالة ، والعناية بها ... ووضع هذا الخبير موضع المقارنة مع الانسان الحالم الذى لا تتجه أفكاره إلى أرض الواقع . وجعل شو نتيجة المقارنة فى صالح الخبير التقنى .

***

إن عبادة التكنولوجيا ومنجزاتها . وإهمال العقل البشرى المقدس . أو التقليل من شأنه هو أكبر التحديات التى تبرزها الحداثة ، وتشرعها فى وجه الانسان .

وليس أمامنا من سبيل آخر لمنع هذا التحدى من شراء عقولنا وأرواحنا وتحويلها إلى بعض من بضاعة التكنولوجيا سوى أن نلح، ونلح دائما ، وفى كل مكان ، وفى كل مناسبة ، على أن الانسان هو المهم . وهو الاثمن ، وهو الذى خلقه الله يقبس من روحه . وميزه على سائر خلقه بالعقل ، والخيال ، والقدرة على تخطى الصعاب .

الثقافة والإعلام

يذكر الدكتور ثروت عكاشة في مذكراته (ص ١٩٢ وما بعدها [١]) قصة لقاء تم بينه وبين وزير الإعلام الدكتور عبد القادر حاتم . وكان الدكتور عكاشة قد شكا في اجتماع مجلس الوزراء من تضارب وإنعدام التنسيق بين وزارته ووزارة الإعلام ، ودعا إلى فض الاشتباك الذي يحدثه الإعلام وأجهزته القوية (الصحافة . الاذاعتان المسموعة والمرئية ومصلحة الاستعلامات) بالتدخل في صميم عمل وزارة الثقافة من مسرح ونشر كتب وتحقيق تراث ، وذلك بأن تلزم كل وزارة حدودها . وتصبح وزارة الثقافة وحدها وزارة للثقافة دون تدخل خارجي وتلزم وزارة الإعلام حدودها هي الأخرى فتقتصر على مواد الإعلام ، ولا تمد يدها الطويلة إلى حقل الثقافة إلا بالقدر الذي يدعم النشاط الثقافي لوزارة الثقافة ولا يعارضه أو يشوهه ، أو يحجبه جملة وتفصيلا .

وجاء الدكتور حاتم لينهي لوزير الثقافة أنه فاتح جمال عبد الناصر في أمر ما دار من حديث ، وأن الرئيس قال له : أنت ملزم بتنفيذ تعليماتي .

---

(١) الطبعة الشعبية – دار الهلال .

ولما ذهب الدكتور عكاشة ليراجع عبد الناصر فى أمر ما نقله إليه وزير الإعلام ، فوجىء بالرئيس يؤيد مقال وزير الإعلام ، ويزيد عليه أنه يؤمن بقيام تنافس بين وزارتين من وزارات الدولة فى الاعمال الفنية والادبية ، وأنه لا يرى أن يكون العمل الثقافى حكرا على وزارة الثقافة وحدها .

أيَّد هذا الكـلام ما كان يُنقل إلينـا دائما من أن مشـروعات وزارة الإعلام تعبر عن وجهة نظر عبد الناصر شخصيا ، وأن وزير الإعلام كان - إلى حد كبير - مجسداً لوجهة النظر هذه .

وموقف عبد الناصر من الثقافة والإعلام يحتمل كثيرا من التأويلات كان يصرح فى بعض المناسبات بأن على الفن أن يمسح هموم الناس ، ويسرى عنهم ، وكان يضرب المثل بنفسه ، إذ يعود إلى بيته مثقلا باعبـاء الحكم ، فيجد فى فيلم سينمائى خفيف بعض الراحة . وكان يضيف أن العـامل الذى يجهد سـاعات طوالا فى أرضه أو فى مصنعه ، له كل الحق فى كل ما يرفه عنه ويسليه .

إلى جوار هذا كانت نظرة عبد الناصر للفن والثقافة نظرة تسيسية فى المحل الأول . يقرب الفن والثقافة إلى قلبه طالما خدما الخطة السياسية العامة للبلد الذى تولى حكمه . لهذا نراه يوصى

فتحى رضوان بأن يهتم بإنشاء فرقة للفنون الشعبية ، بعد أن عجز صلاح سالم عن أن يقوم بهذا العمل ، لكثرة مشاغله ، وقلة قدرته على التنفيذ (١) .

ونراه أيضا يفطن إلى القيمة الجماهيرية والدعائية التى تمثلها أم كلثوم فى مصر وباقى أجزاء الوطن العربى . فيقول لفتحى رضوان أنه يسهر مع أم كلثوم حتى نهاية حفلاتها فى الاذاعة . وأنه يدرك أن طول حفلاتها يكلف بعض الناس - الرسميين خاصة - عنتا كبيرا . فقد حدث فى إحدى الحفلات أن خرج الضيوف فوجدوا عدداً من الضباط نائمين تماما على مقاعدهم . وكان الملك حسين واحدا من الضيوف فخرج بعيون حمراء ، يتمايل من شدة التعب . وعلق عبد الناصر : إن محاولة تغيير هذا الوضع هو وقوف فى وجه التيار . فلما أسهب فتحى رضوان فى وصف الأثر المدمر لطول السهر على الناس ، إذ يستيقظون وهم يشكون من الصداع ، وجوههم صُفْر وشهيتهم مفقودة ومزاجهم عكر بعد أن ناموا إلى ظهر اليوم التالى ، قاطعه عبد الناصر بقوله : أنا معك . وسيتغير هذا الوضع قبل طويل وقت . ثم أضاف : «بس أوعى تغضب أم كلثوم» . وضحك فتحى رضوان وأجاب : لا سبيل لإغضابها .

---

(١) ٧٢ شهرا مع عبد الناصر . كتاب الحرية - ١٩٨٥ .

والمتأمل لهذا الكلام سرعان ما يتبين أنه يشرح بأمانة موقف حكومة الثورة من الفن ، فهو اشاعة البهجة والتسلية فى الناس ، أيا كانت النتائج . ويتبين أيضا أن هذا نهج رئيسى فى سياسة الإعلام . فلا تزال الشكوى تتصاعد من بعض العقلاء بأن اسراف الاذاعة والتليفزيون فى السهر يعطل الانتاج ، وأحيانا يدمره ، ولا تزال وزارة الإعلام تتجاهل الاحتجاجات الكثيرة فى هذا السبيل ، بل وتمضى قدما فى زيادة ساعات الارسال وانشاء محطات البث الاذاعى والتليفزيونى ، ذلك أن الهدف هو تغطية الناس بغلالة من الوهم والبهجة الزائفة ، حتى ينصرفوا عن الشكوى من متاعب حياتهم .

كما أن طول ساعات الارسال يضمن لرئيس الجمهورية أن تظل صوره وأخباره وتنقلاته موجودة دائما فى أى ساعة من ساعات النهار أو الليل ، بفضل الاقمار الصناعية والتسجيلات العديدة التى تتخلف عنها ، والتى تُقطع البرامج بسببها لكى تذاع المادة الإعلامية المطلوبة .

ولقد طالما أوضحت للدكتور ثروت عكاشة أن الفرق بين وزارة الإعلام ووزارته كبير فيما يخص قدرة الوزارتين على الدعوة للنظام . كنت أقول له : وزير الإعلام يلصق صور عبد الناصر على

شاشة التليفزيون ساعات طويلة تمتد إلى خمس ساعات متصلة . فماذا تستطيع وزارتك أن تقدم فى هذا المضمار ؟

إن نظام الحكم الذى تمخضت عنه ثورة يوليو هو نظام إعلامى فى المحل الأول . هو أشبه ما يكون بنظام الحكم عن طريق مكبرات الصوت ، الذى يقول الانجليز أنه سائد فى دول العالم الثالث . فإن التفت الحكم بعد هذا إلى الثقافة فهو يراها بطيئة الحركة ، قليلة العائد ، لا يحس بها لا الحاكم ولا الناس فى التو والآن ، كما هو حال المادة الإعلامية .

ولقد طالما شكوت – أنا شخصيا – من هذا الوضع وطالبت فى أكثر من مذكرة بأن توجه بعض الأموال التى تنفق فى إصدار مجلات : مثل بناء الوطن ، إلى أعمال أكثر فاعلية وأطول دواما . وذكرت فى بعض هذه المذكرات أننى بنفسى شاهدت أعداد مجلة بناء الوطن مكومة فى حجرات أكثر من سفارة مصرية فى الخارج، لم يكلف المسئولون أنفسهم عناء فض أغلفتها ، لادراكهم عدم جدوى الدعوة الفجة والمباشرة فى الوصول إلى الناس وخصوصا فى بلاد الغرب ، حيث الحقائق متاحة والقدرة على التمييز كبيرة ، ولا أحد يريد أن يؤمن بأن فلانا عظيم لأن مجلاته تقول أنه كذلك .

وقد اقترحت فى المقابل أن تقوم مصر بأنشاء مركز ثقافى

متعدد النشاطات «في بيروت» التى كان الناس أيامها يشكون من أنها تسحب البساط من تحت قدمى مصر . وقلت لو أننا بنينا مركزا ثقافيا يقدم المسرحية والفيلم والكتاب وجميعها كانت تتمتع بازدهار كبير في الخمسينيات حتى أواسط الستينيات ، لنقلنا معركة الثقافة إلى قلب العاصمة التى يقال أنها تحاول أن تنتزع منا فضل السبق .. غير أن هذه المذكرات لم تلق احتفالا - أى احتفال بها ، وظلت وسائلنا الإعلامية عاجزة ، كسيحة ، وفى بعض الاحيان باعثة على الهزء .

على أن هناك نقطة مهمة فى موقف عبد الناصر من أم كلثوم تثبت بعد نظره . سيدة الغناء العربى كانت عاملا فنيا موحدا للعرب جميعا من الخليج إلى المحيط وأى محاولة للتقليص من نشاطها - كما كان يدعو فتحى رضوان - كان كفيلا بأن يفقد مصر بعضا من نفوذها الفنى الذى هو عدتها دائما فى حال يسر وعسر.

والدليل على ذلك أنه ما أن وقعت الهزيمة على رءوسنا ، حتى هبت أم كلثوم تغنى فى كل بلد عربى استضافها ، وجمعت لبلدها عملات أجنبية كانت فى أشد الحاجة إليها كما اسهمت فى رفع الروح المعنوية لمصر ولباقى العرب بعد الهزيمة الموجعة .

نستخلص من هذا الكلام أن ثورة ٢٣ يوليو كانت منذ البد يه

منحازة إلى الإعلام على حساب الثقافة ، وأن هذه سياسة كانت تنبع من طبيعة الحكم ذاته . والدليل على ذلك أن مشروعات الإعلام كانت تعرف طريقها إلى التنفيذ بسرعة غير عادية . كـانت الدولة لا تبخل بالمال ، وكان المال - كما فى حالة انشاء التليفزيون - يصل إلى وزارة الإعلام ، ولا يمر على وزير المالية كما تقضى الضرورة.

وقد تعمدت وزارة الإعلام أن يبدأ التليفزيون بطريقة تتحدى الإمكانات الفنية والتجهيزات الآلية المتاحة . كان لابد أن يولد التليفزيون عملاقا ، بقناتين لا قناة واحدة ، يتعهدها المسئولون حتى تنضج ثم يفكرون فى إنشاء القناة الثانية .

وتعمدت وزارة الإعلام أن تدس أنفها الكبير فى المسرح . وهنا أيضا كان التشديد على الدخول الكبير : عشر فرق مسرحية ، تعهد المسئولون عنها لوزير الإعلام بأن توفر للتليفزيون مائتى مسرحية فى السنة . وفى حقل النشر ارتفع الشعار المستفز : كتاب كل ست ساعات ، وتوفرت فى الحقلين مسرحيات أغلبها ردىء ، وكتب لا تستحق ثمن الورق الذى طبعت عليه .

واشتعل العراك بين وزارتى الثقافة والإعلام . وفُقد الانضباط تماما فى إجهزة وزارة الثقافة - المسرح خاصة - بعد أن أخذت فرق التليفزيون المسرحية تزايد على وزارة الثقافة فى أجور الممثلين والمخرجين . وقالت السيدة نعيمة وصفى ذات مرة أنها «معينة»

على مسرحية «جلفدان هانم» بأربعمائة وخمسين جنيها فى الشهر . وكان أقصى ما يمكن للمسرح القومى أن يقدمه لايتعدى خانة الاربعين أو الخمسين بكثير ، وذلك للنجم أو النجمة.

وكان من مظاهر عدم الانضباط أن أصبح للفنان أو الكاتب جهة أخرى يرجع إليهــا إذا ما رفضت أعمــاله أو جهوده لأنها لا ترقى إلى المستوى المطلوب . وقد حدث بالفعل أن اعتذرت مؤسسة المسرح عن تقديم مسرحية لطفى الخولى «الارانب» ، فغضب غضبا شديدا وأقسم لينتقم . وكان انتقامه شعارا ما لبث أن رفعه هو : أهمية اتصال المثقفين بوزارة الإعلام . ومن أجل أن يتحقق هذا الاتصال أنشىء مسرح توفيق الحكيم ، الذى أخرج مسرحية «الارانب» كما أراد لطفى الخولى .

ولازلت أذكر كيف جاءنى أحد كتابنا البارزين ومعه مسرحية - لا أذكر اسمها الآن - وقال لى أن التاكسى ينتظره فى الشارع ، وأنه يريد من المؤسسة أن تكتب له خطابا يفيد أنها اختارت المسرحية للتمثيل . وأدركت على الفور أن الكاتب يريد أن ينتزع من مسرح التليفزيون أكبر أجر ممكن بتهديده بأن جهة أخرى حريصة على أن تشترى المسرحية .

وقد تحدثنا طويلا فى الاثر الفنى المدمر الذى احدثته فرق التليفزيون فى الفنانين والمشاهدين ، ولكننا لم نتحدث بما فيه

الكفاية عن ما حدث بالفعل من شطر الحركة الفنية شطرين متنافسين أولا ، ثم متناحرين من بعد ، ثم متقاتلين آخر الأمر .

ففى الجو المحموم الذى أشاعه التليفزيون ومسرحياته ، لم يتورع الصديق عن أن يكتب ضد صديقه ، وانقسم الفنانون شيعا واحزابا ، وظهرت تكتلات تجمع اناسا لم يكونوا يجتمعون من قبل، وأصبح منظر بعض هؤلاء كراقصات الرسوم الفرعونية القديمة ، يمدون اليدين إلى المؤسسة والتليفزيون معا ، سعيا وراء المكسب وحسب .

كذلك استبد الغضب بوزير الثقافة ، الدكتور ثروت عكاشة ، فاشترى صفحتين من جريدة الاهرام ملأها الفنان بالرسوم الكاريكاتورية اللاذعة ضد أجهزة الإعلام ، والمسرح التليفزيونى بالذات . وبعض هذه الرسوم جاوزت حدود اللياقة بالفعل . كما أن «الردح العلنى» بين وزارتين من وزارات الـــدولة كان منظرا كئيبا لا يدعو إلى الاحترام . وقد كانت نتائجه سلبية على وزارتى الثقافة والإعلام معا ، فتقلص المسرح الجاد فى وزارة الثقافة ، ومضى مسرح التليفزيون يقدم مواد مسرحية ليست فوق مستوى الشبهات ، بعضها شديد الهزال ، خاصة ما قدمه المسرح الكوميدى.

أما مسرح الحكيم فما لبث أن أصبح معقلا للدكتور رشاد

رشدى يوجه منه مسرحياته التى تزعم أنها تدافع من حرية التعبير فى وجه الحاكم الغاشم المستبد . وهو وهم أشاعه الدكتور رشاد طيلة حياة عبد الناصر ، ثم ما لبث أن انكشف أمره حين انضم الدكتور إلى سياسات أنور السادات القمعية .

وقد أوضحت معركة الضحك الهادف فى مقابل الضحك الفارغ العقل ، أن أجهزة الدولة الرسمية تؤيد ملوك الضحك ولا تنظر بعين الرضا إلى مسرحيات كوميدية هادفة مثل «عسكر وحرامية» التى كتبها الفريد فرج ليعرى بعض أوجه الفساد فى الجمعيات الاستهلاكية وفى الدولة بصفة عامة . وحين جاء أفراد من فرقة الفنانين المتحدين ، التى تكونت عقب عودة المؤسسة فى ١٩٦٦ ، جاءوا يطلبون مسرحـــا يعملون عليه قلت لهم أن إعطاء مسرح ينبغى أن يقابله تقديم مسرحيات بعيدة عن الاسفاف ، ولا يمكن للمؤسسة أن ترفع شعار الضحك المفيد من جهة ، وتشجع الضحك الهازل من جهة أخرى .

ويومها قابلت ملوك الضحك واحدا وراء الآخر ، وأوضحت لهم أن المؤسسة تقدر مواهبهم ، وترجو أن توظف هذه المواهب فى خدمة الناس وليس فى تخديرهم . ولم يستجب لهذه الكلمات أى منهم . وبدا لبعض الوقت أنهم فى حيرة ، وفجأة حصلت فرقة الفنانين المتحدين على مسرح مدرسة الليسية ، المخصص لنشاط

المدرسة وحسب ، والذى كان من المتعذر استئجاره لغير هذا الغرض . فتح المسرح من أوسع أبوابه ، وكان واضحا أن جهة عليا وراء هذا التطور . فتح المسرح لكي يقدم مسرحيات من طراز البيجاما الحمراء ، وعفريت مراتى .. إلخ .

ومن ثم بدأت حملة مسعورة للسخرية من شعار الضحك الهادف ، واظهاره بمظهر المطالب بالمسرح الثقيل الظل . غير أن المؤسسة لم تعبأ بهذه الحملة ومضت فى طريقها لترشيد وتطوير الضحك ، كما رشدت الرقص الشعبى ، ومسرح العرائس والعاب السيرك . ويوم جاءنى فؤاد المهندس يطلب أن تشترك المؤسسة واياه فى انتاج مسرحية : «سيدتى الجميلة» أعربت عن استعدادى للاسهام شريطة أن يصلنا النص ونقرأه ونقره . وخرج فؤاد المهندس من اللقاء ولم يعد . حتى قابلته بعد ذلك فى مكتب الوزير شعراوى جمعه الذى دعانى واياه لكى نتبادل الأفكار حول موضوع الكوميديا . غير أن فؤاد المهندس وحده هو الذى قابل السيد شعراوى جمعه . سمعت من فؤاد بعد سنوات أن السيد شعراوى قد أوصى فؤاد بالاستماع إلى وجهة نظر المؤسسة .

وليت فؤاد كان فعل . وليت غيره انصتوا لصوت العقل ، بدلا من الانصات إلى رنين النقود فى شباك التذاكر . أذن لاستطاع ملوك الضحك أن يطيلوا فى أمد بقائهم ، فلا يختفون واحدا وراء

الآخر ، لأنه لا ركيزة لهم يستندون إليها سوى القدرة على الاضحاك.

ومع ذلك ، فقد كانت معركة الضحك مفيدة لملوك الضحك من بعض النواحى . فقد أخذت فرقة الفنانين المتحدين . بعد «سيدتى الجميلة» تعترف بالنص الجيد ، والمخرج المدرب ، والكاتب ذى التجربة . ومن ثم ظهرت مسرحيات «مدرسة المشاغبين» التى حملت – رغم نواقصها الكثيرة – رسالة انسانية عميقة الجذور وهى : أن الحب وحده ، وليس العسف ، أو القمع ، كفيل باصلاح ورد المنحرف إلى الطريق القويم .

وتلت ذلك مسرحية : «شاهد ما شفش حاجة» التى تتعرض لموضوع عالمى الانتشار شديد العصرية ، وهو انسحاق الفرد الاعزل الشريف أمام أجهزة الملاحقة ، وتعنت الاجراءات القضائية، وعجلة الدولة بصفة عامة . وهو الموضوع الاثير لدى تشابلين ، والذى أصبح ركيزة أساسية فى كوميديا عادل إمام .

وقد كان عادل إمام هو الوحيد – بين ملوك الضحك – الذى فطن إلى أهمية الاستناد إلى موقف واضح من المجتمع . وكان الموقف الذى اتخذه هو دعم الفقراء والمغلوبين على أمرهم والانتصار لهم من كل سبيل . وبهذا سار على نهج الكوميديين الكبار وكون لنفسه شخصية كوميدية مستقلة تجمع بين الفرد

المطحون والفرد الذكى الذى يستطيع أن يدافع عن نفسه وينتزع حقوقه من خصومه . أى جمع بين شخصيتى : الغلبان والشاطر ، الذى يعرفه تراثنا القصصى معرفة وثيقة . وبذلك ضمن عادل إمام لنفسه عمرا فنيا طويلا ، لازال يغذيه بالاعمال المتجددة الرؤى ..

وفى المقابل ، لا يزال عبد المنعم مدبولى يقدم كوميدياه المستندة – أساسا – إلى فنون الإضحاك الشعبية ، التى هو أبرز ممثليها فى بلادنا . وبفضلها ظل باقيا حتى الآن ، وإن لم يتخذ المواقف المبدئية فى اختياراته للأعمال ، بل هو يؤدى عمله على نهج احترافى صرف ، يتقبل كل عمل يتيح له فرصة التعبير عن نفسه دون أن يشغل باله بأثر هذا على فنه بصفة عامة .

★★★

غير أن الكلام عن موقف عبد الناصر من الثقافة والفنون جميعا ، يظل ناقصا لو وقفنا عند هذا الحد . فرغم تحيز الزعيم للإعلام ؛ فإنه لم يهمل أبدا جانب الثقافة . وها نحن قد رأينا أنه أوصى فتحى رضوان بإنشاء فرقة للفنون الشعبية ، ومن بعد أوصى ثروت عكاشة بإنشاء فرقة عصرية للسيرك . وفى عهده انشئت قصور الثقافة وإدارة الثقافة الجماهيرية . ووزارة الثقافة نفسها – ثامن وزارة فى العالم اجمع ، والأولى فى أفريقيا والوطن

العربى . كما انشئت مشروعات الصوت والضوء واقيمت مؤسسات للمسرح والسينما والكتاب .

وحين ذهب عبد الناصر ليشهد مسرحية : «دموع ابليس» من تأليف فتحى رضوان سر بالعمل أيما سرور ، وناقشه فيما بعد فى الجلسة التى تلت لمجلس الوزراء وكان ظاهر التهلل كلما اثنى واحد من الوزراء على المسرحية . وكان عقب مشاهدة «دموع ابليس» قد طلب إلى فتحى رضوان أن يقدم فيلما عن حياة محمد فريد . وقال لوزيره أنه شاهد فيلم مصطفى كامل - قصة فتحى رضوان - وكان طوال عرض الفيلم خائفا على مصطفى كامل ومشفقا من أن يموت ، مع أنه يعرف أنه مات منذ أكثر من نصف قرن . وأضاف : هذا هو سحر العمل الفنى الجيد .

وحين كانت اوبريت «ياليل ياعين» لاتزال فى طور الإعداد ، اشتدت الحملات الصحفية المغرضة عليها . ولم يَرُد فتحى رضوان على هذه الحملات . مما اغضب عبد الناصر الذى اعتبر أن الهجوم عليها هو هجوم على شخصه أيضا ، مادام هو مسئولا عن كل الوزارات . وقال عبد الناصر لوزيره ، أنه سمع أيضا بمسلسلة إذاعية عن عبدالله النديم ، وكان فتحى رضوان قد اقترح أن يَخْرج إلى الناس فيلم عن حياة المجاهد الوطنى الكبير .

إذن فعبد الناصر لم يكن مُعْرضا عن الأعمال الفنية . ولكنه

كان يفضل أن تكون جماهيرية التوجه . من هنا كانت توصيته بانشاء فرق العروض المسرحية التى تعتمد على فنون الفرجة كلها، وليس على الكلمة وحسب : مثل السيرك وفرقة الفنون الشعبية واوبريت ياليل ياعين وما اشبه .

وهو كان دائم المتابعة لمجلة «المجلة» التى أصدرها فتحى رضوان وجعل منها منبرا للثقافة الرفيعة . وأحيانا كانت تصلنا ملاحظات له على ما ينشر ، مكتوبة بخط يده . وذات مرة طلب أن يعاد النظر فى طريقة التحرير واختيار الموضوعات مضيفا أن المجلة - الآن - ذات طبيعة جامدة ، غير متطورة . وقد دفعت هذه الملاحظة الاخيرة الوزير ثروت عكاشة إلى الاستعانة بالخبرة الصحفية لوكيل وزارته عبد المنعم الصاوى لتحريك الجمود الذى رآه عبد الناصر .

وأنا أورد هذه الواقعة لما فيها من دلالة ، وليس لأن ما رآه عبد الناصر من جمود كان جمودا فعلا !

★★★

إذن ماذا تقول فى الثقافة والإعلام فى عهد عبد الناصر ، وكيف نفسر ما طرأ من توغل للإعلام وتوحش فى الهجوم على الثقافة ؟ فى رأيى الشخصى أن ما نادى به عبد الناصر من منافسة بين الجهازين الخطيرين كان يمكن أن يتم فى حدود

معقولة ، ولو أنه تم لاستطعنا أن نقلّم من مخالب الإعلام ، ونرشد انتاجه ونجوله إلى الوجهة السليمة فى الحدود التى تسمح بها دولة قامت على اعتماد الإعلام ركيزتها الأولى فى الوصول إلى الجماهير بالمبادىء والاهداف التى تدعو إليها .

غير أن هذه المنافسة لم تتم ، وبدلا منها استعرت الحرب التى أشرت إليها آنفا . وقد كان من رأيى أن وزارة الثقافة كانت تأخذ الأمور بعصبية شديدة - وأن الإعلام كان يفيد فائدة غير مشروعة ولا مبررة من الميزة التى منحت له . أصبحت وزارة الإعلام وسيلة لبناء مجد الوزير الشخصى ؛ بدلا من بناء الإعلام كجهاز عصرى متطور . وبدلا من الدراسة والتأنى ، أخذ الإعلام بمبدأ التوسع الافقى ، دون كبير احتفال بالمضمون أو النتيجة . وقد نُقل إلينا أن الدكتور عبد القادر حاتم كان يقول لحوارييه ، فى معرض الثناء على جهود مساعده حسن حلمى : «أنه يملأنى مشروعات» فالعبرة بعدد المشروعات وليس بمدى جدواها .

وقد كان الرأى الذى اثبته فى كتابى : «المسرح فى الوطن العربى» من أن المعركة بين الوزارتين كان يمكن التخفيف من وقعها على المثقفين والإعلاميين معا ، موضع اعتراض من الزميلين: فؤاد دوارة وفاروق عبد القادر . وقد كتب فاروق فى معرض نقد الكتاب أن الرأى الذى ذهبت إليه لا يقوم على أســاس

من الواقع . ففى رأيه أن الاشتباك بين الوزارتين كان مقصودا ومرتبا ، وكان الهدف منه تغليب اتجاهات التسطيح وتغييب العقل على اتجاهات بناء العقل واقامة الشخصية القومية . ذلك أنه فى داخل الثورة كان هناك قوى محددة تعمل لحساب الثورة المضادة ، وهى القوى التى وجدت فرصتها الذهبية فى أعقاب الهزيمة ، فعصفت بكل ما هو جاد وفاضل وقيم فى حياتنا الثقافية والفنية .

وكان فؤاد دوارة يرى رأيا مشابها . ومع تقديرى للرأيين أقول: إن المؤامرة كانت تتم فى داخل بعض الاجهزة . وأن أجهزة أخرى لم تكن طرفا فيها . عبد الناصر نفسه لم يكن طرفا ، بل كان – فى النهاية – الطرف المجنى عليه .

وأقول كذلك أنه فى بعض المناسبات أمكن إقناع وزير الإعلام بأن يوافق على إنقاذ إحدى الفرق الفنية المهمة ، مما تقدم ذكره .
وأضيف أن ما كنت أدعو إليه من محاولة تعاون الثقافة مع الإعلام، لم يكن رأيا ابتكرته ، بل كان نهجاً سارت عليه بعض تليفزيونات العالم . التليفزيون فى إيطاليا قدم برامج ثقافية كبيرة الجودة من بعض أعمال دوستيوفسكى ، ورفع شعار شاهد البرنامج واقرأ العمل . ذلك أنه طبع اعمال دوستيوفسكى التى تلفزت وطرحها للبيع ، فأقبل الناس على اقتناء الكتب مع مشاهدة البرامج .

وأنا أكتب هذا الكلام وأمامى ملخص للمناقشات التى دارت

فى مؤتمر طوكيو للمسرح الذى أقيم فى العاصمة اليابانية عام ١٩٦٢ تحت رعاية الهيئة الدولية للمسرح . وبدعوة من الهيئة القومية اليابانية للمسرح . وكانت الموضوعات المطروحة للمناقشة هى : دور المسرح فى العصر الحديث * موقف المسرح التقليدى ووسائل تطويره * الحاجات المادية والروحية للمسرح * مدى مساعدة الدولة والأفراد .

وعن هذه الموضوعات تفرع موضوع هام هو : موقف المسرح من التليفزيون والسينما والإذاعة . وكيفية تطوير المسرح بحيث يجتذب جمهورا كبيرا ، ويصل إلى فئات جديدة من المتفرجين مثل الشباب الذين يقبلون على التليفزيون والسينما ووسائل الترفيه الأخرى.

وقد انقسم المناقشون قسمين واضحين : القسم الأول نبه إلى خطورة التليفزيون على الفن المسرحى ، واعتبره عدوا سيهدد ذلك الفن . والفريق الثانى رأى فى التليفزيون صديقا فنيا قادرا على اجتذاب الجماهير العريضة للمسرح . وقد مال هذا الفريق إلى ضرورة إقامة تعاون وثيق بين المسرح والتليفزيون فى سبيل نفع الاثنين معا .

وقال مندوب الهيئة الدولية للمسرح إن السيارة الخاصة وليس السينما أو التليفزيون هى العدو الوحيد للمسرح . يريد . متع

الحضارة الحديثة التي يفضلها الشباب على دخول المسارح . ولهذا طالب المندوب بضرورة بذل الجهود لتعويد الناس على المسرح.

وقال مندوب تايلاند : فى البلاد النامية ينبغى أن يقوم تعاون وثيق بين التليفزيون والسينما والمسرح بما يعود بالنفع على الحياة الفنية ككل .

وقال مندوب هولندا : إن التليفزيون في بلاده ساعد على إيجاد حركة سينمائية ، وخلق نجوماً ، وحفز الناس على دخول المسرح لمشاهدة الفنانين على الطبيعة .

وقال مندوب إيطاليا : إن المسرح يتباكى على مصيره ، ويريد أن يتميز عن غيره من وسائل التعبير . وكان ينبغى أن يعترف بأن السـينما والتليفزيون ينبعان من نفس المصدر ، وأنهما فى حاجـة إلى المسـرح ، مؤلفيه وكتابه - فى حاجة إلى روح المسرح.

وقال مندوب استراليا : من الواجب أن يطور المسرح نفسه بعد قيام التليفزيون . لقد جعل التليفزيون من اللقطة القريبة شيئا محبوبا لدى الجماهير لأنها تربط الجمهور بالفنان ربطا وثيقاً ورد المسرح على هذا ينبغى أن يكون تشجيع قيام المسارح الصغيرة التى يشعر فيها المتفرج بنوع من الألفة .

وتحدث المندوب الهولندى عما يجرى فى بلاده من محاولات لاجتذاب جماهير جديدة للمسرح ، فذكر دور نقابات العمال وكيف أن أحد رؤسائها تقدم إلى المشتغلين بالمسرح طالبا عرض مسرحيات أسخيلوس ، من التراث اليونانى القديم وكان الطلب جريئا إلى حد كبير ولكن التجربة اثبتت أن العمال الذين دعوا لمشاهدة العرض استمتعوا به ، وبلغ عددهم أكثر من خمسين ألفا، مما حفز رئيس النقابة إلى المطالبة بعرض إحدى مسرحيات شكسبير فى العام التالى .

وانتهى المؤتمر بتوصيات عدة أهمها - فيما يخص هذه المناقشة - جذب الشباب بتخفيض أثمان التذاكر وعرض مسرحيات تعبر عن اهتمامات الشباب وهمومهم ، وضرورة التحالف بين التليفزيون والمسرح .

أقيم هذا المؤتمر المهم فى عام ١٩٦٣ ، أى بعد عامين من قيام التليفزيون فى بلادنا . والرأى عندى أنه لو كانت هذه المناقشات قد وضعت موضع الاعتبار ، لأمكن وقف تدهور المسرح فى كل من وزارة الثقافة ووزارة الإعلام ، لا يعنى هذا أننى أوافق على قيام فرق التليفزيون المسرحية بالوضع الذى انتهت إليه . إذ تفاقمت من عرض مسرحى يقدم أمام الجمهور اسبوعاً أو نحوه ليضمن

للممثلين حرارة ونبض الجماهير إلى فرق ثابتة قائمة بذاتها ، دخلت مع فرق وزارة الثقافة فى معركة غير متكافئة .

إنما عنيت بالتعاون ، أن يعمل الجهازان داخل إطار خطة واحدة منسقة ومتكاملة فيقوى المسرح بالتليفزيون ، ويقوى التليفزيون بالمسرح . من أجل هذا قلت فى مقابلة صحفية مع الزميل راجى عنايت ، أجراها فى الستينيات لحساب جريدة الجمهورية أن علينا أن نفعل كما فعل تجار الشاى ، إذ أخرجوا إعلانا واحدا يشمل جوهر نشاطهم وجعلوه : «اشربوا الشاى» . وكان علينا أن نفعل المثل : أن نرفع شعارا واحدا هو : اذهبوا إلى المسرح !

المسرح الغنائى

حين رحل كاتب الأغنية العاطفية والمسرحية الموهوب حسين السيد فى أواخر فبراير ١٩٨٣ كتبت أحلل فن الرجل الذى ارتبط بالغناء الفردى وغير الفردى ، والذى تظهر فى اغنياته نزعة واضحة للكتابة للمسرح الغنائى .

ظهر فن حسين السيد للناس فى الأربعينيات ، وكان أول ما عرَّفه لنا اغنية كتبها كى يغنيها محمد عبد الوهاب فى فيلم : ممنوع الحب – أغنية :

اجرى اجرى اجرى

ودينى قوام وصلنى

ده حبيب الروح مستنى

وهى أغنية موقف الحبيب بَعُد عن حبيبه فى المكان ، ولم يجد من يعيده إليه . – وفجأة – يظهر حوذى فيركب الحبيب عربته ويمضى يتغنى بكلمات الأغنية على وقع حوافر الحصان على الطريق . فى إطـــار هذا الموقف صاغ حسين السيد أغنيته ، وحل بهذا عقدة كان الفيلم متوقفا بسـببها ، بســبب العجــز

عن العثور على أغنيـــة تصور الموقف وتدفع بأحـــداث الفيلم إلى الأمام.

فالأغنية – بهذا الوصف – أغنية درامية فى المحل الأول – فكت عقدة الفيلم ، وفكت أيضا عقدة الأغنية العاطفية القائمة على الكلينسية المعرف : الحبيب الهاجر والمحب الذليل .

وكان المسرح الغنائى قبل الأربعينيات – فى العشرينيات والثلاثينيات ، قد حل مشكلة الأغنية بأن ربطها بالأحداث الدرامية فى فن الأوبريت ، فانطلقت موهبة كبرى هى موهبة بديع خيرى وبيرم التونسى تصور أحوال الناس المتعددة المشارب والطبقات – مثل أغنيات الطوائف فى مسرحيات نجيب الريحانى وعلى الكسار . وكان وجود المسرح الغنائى بقوة سببا فى أن تعرف كلمات الاغنية طريقها إلى اللحن والأداء الحى على المسرح بفضل ملحنين كبار من أمثال سلامة حجازى وداود حسنى وسيد درويش وزكريا أحمد وأحمد صدقى ، ومن ثم تنوعت مقاصد الاغنية ، وامتلأت كلماتها بطزاجة الحياة المتجددة ، وتخلصت من شر ألفاظ الكتالوجات التى وقعت الأغنية الفردية فى أسرها فيما بعد .

بل إن الاغنية الفردية من أوائل القرن كانت أكثر التصاقا بواقع الحياة من نظيرتها فى الأربعينيات . كان هذه الاغنيات – على ركاكتها وبذاءتها تنتابها فى غير اغنية – قريبة من واقع

الناس. اغنيات مثل : «جوزى اتجوز علىّ» و «من بعد تلاتاشر سنة» و : «كل إلا كده لأ بس أرجع» . الأولى تشير إلى ظاهرة اجتماعية مؤلمة للمرأة تناولتها أغنية أخرى هى : «ياواخدة جوزى من علىّ» التى أزعم أنى سمعت عبد الوهاب يغنيها من خلال إسطوانة فى أواخر العشرينيات ! أما : «من بعد ١٣ سنة» فتصور مرحلة فى حياة منيرة المهدية إذ انفصلت عن زوجها بعد هذه السنين ، وتحتفى بالخلاص فى شكل أغنية . بينما تصور اغنية : «كل إلا كدة» حالة غرام حسى فاقع بين رجل وامرأة تصويرا لا تشوبه عقد ، ولا يزيف الواقع بأن يصور الحبيبة كائنا اثيريا ساميا بينما محبها عاشق ذليل ، غارق فى الدموع ، يحبها رغم قسوتها وصدها .

وحين ظهر حسين السيد فى الأربعينيات كانت أنوار المسرح الغنائى قد خفتت ثم تلاشت ، وهاجرت الأغنية إلى الاسطوانة ، والإذاعة ، وتحول فن المسرح الغنائى إلى اسكتشات غنائية دخلت الأفلام كلون من ألوان زيادة المتعة فى فيلم ما ولم يبق من فن المسرح الغنائى إلا مظاهر قليلة فى أفلام بعينها مثل : «وداد» و «دنانير» و «سلامة» وكلها من غناء أم كلثوم . بينما نحا عبد الوهاب إلى تحويل حفلاته الغنائية إلى أفلام غنائية تعتمد الاغنية الفردية ركيزة أساسية تنسج حولها قصة الفيلم .

ومن ثم لم يكن أمام حسين السيد ، كى ينفس عن موهبته الواضحة فى الكتابة للمسرح الغنائى الكوميدى سوى اسكتشات الأفلام ، وفوازير رمضـــان ، وما كان يقـــدم له من فـــرص قليلة لإستخدام طاقـــاته ، مثل مســـرحية «انت اللى قتلت عليوة».

والمتتبع للتغيرات التى كانت تطرأ على الأغنية منذ الاربعينيات لا يلبث أن يكتشف أن الاغنية الفردية كانت تسير فى تيارين متعارضين : كان شعر شوقى واحمد رامى – على سبيل المثال – يضفى على كلمات الأغنية جمالا ومقاما كبيرين ، غير أن هذا الشعر كان – فى الوقت نفسه – يمعن فى فصل الاغنية عن تربتها الشعبية . كانت الأغنية العاطفية على أيدى الشاعرين الكبيرين تترنم بأفراح الفرد وأحزانه ، ومن ثم لم تلبث أن سقطت فى المواقف المتجمدة التى ورثها الشعر العربى عن شعر الفروسية فى القرون الوسطى – الحبيبة التى قد قلبها من صخر ، والحبيب المنكفىء على قدميها ، وهو غارق فى الدموع .

وكنوع من أنواع المعارضة لهذا التيار المتجمد والسخرية به والسعى إلى هدمه ، كان كاتب أغنية فكاهى آخر ، ومغموط الحق هو الآخر – فتحى قورة ، يستخدم خفة ظل محمود شكوكو واسماعيل يس للتنديد بكليشيهات الأغنية العاطفية . يقول فتحى قورة فى واحدة من أغنياته الساخرة :

اللى باحبه وعد ولا جـــاش

ربط قلبى بقطن وشـــــاش

أستنـــاه ولا يستنـــــاش

قلبه ما فيهش رطل غرام . !

غير أن هذه السخرية من قبل فتحي قورة ومن قبل غيره من كتاب الأغنية لم تكن ذات فائدة فى زحزحة الأغنية الفردية عن مركزها فقد كان موسيقيون كبار ومغنون كبار يعملون فى سبيل دعم هذه الأغنية . وإلى هؤلاء انضمت الإذاعة ، والاسطوانة وشريط الكاسيت والفيلم ، لتعميق مجرى الأغنية الفردية ، والبعد بها عن أسلوب غناء الجماعة ، أو الثنائى ، وذهبت بها كل الصيحات التى كانت تنادى بإعادة المسرح الغنائى إلى سابق عهده ، أو إعطائه الفرصة على الأقل ليثبت وجوده ، ليس فقط من أجل المسرح الغنائي نفسه ، بل ومن أجل انقاذ الأغنية الفردية من البركة الآسنة التي ترددت إليها فيما بعد ، والتى كان نفر غير قليل من المهتمين بالمسرح والغناء والموسيقى ، فى مواقع السلطة وخارجها ، يرونها واضحة فى الأفق ، بل إن فنانى الاغنية الفردية أنفسهم كانوا يشعرون بوجودها قريبا منهم ، ففعلوا الأعاجيب كى يبقوا على مقام أغانى الفرد : نهبوا فى سبيلها وشوهوا الغناء الفولكلورى وبالغوا فى أحجام الفرق الموسيقية ، ونوعوا فى آلاتها

بلا داع فني ، وعقدوا الاتفاقات العاطفية المصلحية لضمان اتصال الألحان الفردية ، إلى أن وصلنا إلى حالة التوقف التام الحـــالية : لا كلمات ، ولا ألحان ولا أصوات .. !

وصحيح أن المسرح الغنائى لا يقوم من فراغ ، بل هو مرتبط ارتباطا ظاهرا بالفورات الاجتماعية . عرفناه من أوائل القرن ونحن في خضم النضال ضد الاستعمار البريطانى - ظهر سلامة حجازى ومن بعده سيد درويش . ووصل المسرح الغنائى إلى نقطة عالية إبان ثورة ١٩ وما بعدها . ثم قامت محاولة لإحيائه فى أوائل الاربعينيات عن طريق اعادة إخراج واحدة من اوبريتات سيد درويش هى «شهر زاد» واوبريت : «يوم القيامة» من ألحان زكريا أحمد ، فلقينا نجاحا كبيرا . غير أن المسرح الغنائى عاد إلى التعثر . وان ظل رغبة قوية فى ضمير عشاق المسرح . وهكذا ترددت الدعوة لإحياء المسرح الغنائى بقوة بعد ثورة ٢٣ يوليو المجيدة ، فقدم من جديد عملان من أعمال سيد درويش : «العشرة الطيبة» و «الباروكة» ، وقدمت كذلك «يوم القيامة» و «مهر العروسة»، وجرت محاولة لغناء أوبريتات عالمية باللغة العربية ، وتوفرت عناصر مهمة لقيام المسرح الغنائى : مخرجون ورسامو مناظر وملحنون ، وراقصون على مستوى عال من التدريب قدمتهم فرقتا رضا والفرقة القومية للفنون الشعبية فبدا واضحا إذ ذاك أن الجو كان مهيئا لقيام المسرح الغنائى مرة أخرى .

ولكن مصالح «الكبار» فى حقل الغناء والموسيقى وقفت عقبة فى سبيل المسرح الغنائى . الملحنون الكبار يضربون مواعيد عرقوبية لتقديم الألحان ، وهم يبيتون ألا يفوا أبدا بمواعيدهم مهما كانت الضغوط . المطربون الذين بنوا مجدهم على الغناء الفردى يرون فى المسرح الغنائى خطرا ، وعنتا ومشقة كبرى ، ثم - بعد هذا - فالعائد المادى لا يستحق الذكر .

وحين ظهر بليغ حمدى لأول مرة ، كان حلم حياته أن يقدم المسرح الغنائى . وقد قدم بالفعل عملاً أو اثنين ، ولكن التيار الجارف كان أقوى منه ، فسار فى طريق الأغنية الفردية ، وان ظل يحاول أن ينفس عن موهبته فيما بعد فى أعمال متقطعة .

وكان أن خسر المسرح العربى ، والغناء العربى فرصة كبرى مواتية ، لتجديد الشباب ، وللوصول إلى اعداد أكبر من الناس . ولم يعوضنا عن هذه الخسارة الكبرى إلا العمل الميدانى الدائب والرائد الذى قام به الأخوان عاصى ومنصور رحبانى فى بيروت ، مستندين إلى صوت فيروز الملائكى . وقد كان لهذا العمل المجيد فضل كبير آخر على فنوننا ، إلى جوار المتع الروحية والحسية الكبرى التى وفرها لنا جميعا . هذا الفضل الكبير هو أنه قد عرى الأكذوبة الشريرة التى كان يتوسم بها أنصار الأغنية الفردية ليبقى حالهم الكئيب على ما هو عليه وتلك : أن المسرح الغنائى

باهظ التكـاليف ، وانه محتاج إلى أصوات لا يمكن توفيرها بسهولة ، وأنه لم يعد لغة العصر فى أيام السينما والتليفزيون والكاسيت.. إلخ .

لقد قدم الرحبانيان فنا مسرحيا غنائيا ذا هدف ، طورا به الاغنية العربية والموسيقى العربية ومدا جذور هذه الاغنية وتلك الموسيقى إلى التراث ممثلا فى الموشحات الأندلسية وعيون الشعر العربى ، إلى جانب الموسيقى الفولكلورية والموسيقى المعاصرة ، محلية كانت أم عالمية مطورة . وخلال هذا كله طوعا ادوات العصر من سينما وتليفزيون .. الخ . لنشر فنهم على أوسع نطاق وتحقيق عائد مادى لا أشك مطلقا أنه كان كبيرا .

أما نحن فى مصر فقد خسرنا المسرح الغنائى ، وكسبنا تسجيلات المطربين النكرات الذين يشوهون جمال الغناء العربى كل يـــوم ويعلنون عن أنفســهم بكل ما يملكون من فصاحة الفلوس.. !

ونحن نتحدث كثيرا فى هذه الأيام عن الكاسيتات التى تحمل سموما ترتدى أردية فنية .. ولو كان المسرح الغنائى حاضرا ومؤثرا فى حياتنا الفنية ، ما قامت لهذه الكاسيتات قائمة . ذلك أنها تقوم الآن حيث يوجد فراغ مخيف ، تتقدم هذه التسجيلات لتملأه وهى آمنة وواثقة من الانتشار . وما كان هذا ليتم لو أن

أغنيات المسرح الغنائى بتنوعها فى الموضوعات والأصوات والألحان ، وارتباطها المباشر بحياة الناس وهمومهم واهتماماتهم - عن طريق قصة مسرحية حافلة بالشخصيات والمواقف - لو كانت هذه الاغنيات موجودة لتملأ حياة الناس ، وتشغلهم بالقيم الصحيحة ، عن الغث المريض .

★★★

قلت آنفا إن مصالح الكبار فى حقل الغناء وقفت عقبة كأداء فى سبيل المسرح الغنائى . والآن افصح عن أسماء هؤلاء فهم على التوالى : محمد عبد الوهاب ، وعبد الحليم حافظ ، وأم كلثوم ، وبليغ حمدى الذى انضم - كارها ومجبرا - إلى فريق المدافعين عن الأغنية الفردية ، رغم موهبته الباكرة والظاهرة فى حقل التلحين للمسرح الغنائى .

فلنبدأ بالفنان الكبير عبد الوهاب !

منذ أوائل الستينيات وأنا أتابع عن كثب جهود عبد الوهاب فى منع أو تعويق أو احتواء أية محاولة لإقامة المسرح الغنائى . كنت آنذاك رئيسا لمؤسسة فنون المسرح والموسيقى ، وتقدم إلينا الشاعر عبد الرحمن الخميسى بأوبريت مهر العروسة لكى نقدمها على المسرح ، واقْتُرِح اسم عبد الوهاب ليلحنها . فوعد الفنان الكبير خيرا ، وضرب الموعد تلو الموعد - وكانت كلها

مواعيـــد عرقوبية ، لم يف بأحد منها ، ومـــا كان فى نيتـــه أن يفعل .

ولكن عبد الوهـــــاب شخصيته شديدة النعومة . هو لا يقول لا أبدا ، بل يصرح سأفعل ، ثم لا يفعل ! واذكر أنه دعانا - أنا وعبد المنعم الصاوى ، من رجال وزارة الثقافة لتناول الغداء على مائدته ، فقدم أطايب الطعام وأعذب الأحاديث ، وتحدث بكل إعزاز عن ســـلفه العظيم ســـيد درويش ودوره الخـــلاق فى دعم وتطوير المســـرح الغنائى . وقمنا من عنده وقد استقر فى وعينا أن عبد الوهـــاب لابد منجز ما وعد . ولكنه اثبت أنـــه أمين لطبيعته : هو أقـــدر من يأخذك إلى الماء العذب ثم يعيدك عطشانا .

وبالفعل مرت السنوات وعبد الوهاب يعد ولا ينجز . وقد تعددت التفسيرات فى لغز عبد الوهاب . فالفنان قادر - لاشك - على التلحين للمسرح الغنائى ، كما تشهد محاولته تلحين «مجنون ليلى» التى تمت باقتدار ودفعت الناس إلى مطالبته بصورة مستمرة وملحة إلى إكمال العمل . وكما تدل أيضا ألحانه النابضة بالحياة والفكاهة والطزاجة فى بعض الأفلام مثل : اسكتش الحبيب المجهول ، وأبجد هوز وغيرهما .

بعض التفسيرات مالت إلى الاعتقاد بأن عبد الوهاب هو فنان

الغناء الفردى وليس المسرحى ، هو يجيد تصوير أشواق الفرد وعذاباته وآلامه ، ولكنه لا يستطيع أن يصور الجماعة . لا يقدر على أن يخضع موسيقاه وألحانه لتصوير الحرفيين والكادحين مثلما فعل سلفه العظيم سيد درويش . ويضيف هؤلاء أن هذا لا ينال من فن عبد الوهاب ، فلكل فنان موهبته . والمهم أن يظل الفنان أمينا لهذه الموهبة .

ونفر آخر قالوا : عبد الوهاب لا يلحن للمسرح الغنائى لأنه كسلان . وآخرون قالوا بل إنه يشفق على صحته من الجهد ونفر ثالث أكد أن المسألة ليست مسألة صحة .

عبد الوهاب يحسب المسألة بدقة . الجهد الذى يبذله فى تلحين أوبريت واحد يستطيع أن يبسطه على مدى أعوام كاملة فى تلحين الأغنيات الفردية الخفيفة والمتوسطة والثقيلة ، وهذه يسجلها على شرائط كاسيت أو اسطوانات فتعرف طريقها مباشرة إلى سوق واسعة تمتد من الخليج إلى المحيط وتشمل بلادا في أفريقيا وآسيا وأمريكا اللاتينية ، وأمريكا الامريكية أيضا ! أى أن مئات الألوف وربما الملايين يسمعون عبد الوهاب وفنه بهذه الطريقة السهلة . يسمعونه ويدفعون .

أما فى حالة الاوبريت ، فكم عدد المترددين عليها ؟ مائة ألف - مثلا - على مدار العام ؟ وكم يدفعون ؟ مهما كان الرقم فهو ضئيل

بالقياس إلى عائد التسجيلات ، فضلا عن أن جزءا كبيرا من هذا العائد يأتى بالعملة الصعبة .

ومن ثم ، تقف مصالح عبد الوهاب الحقيقية ضد قيام المسرح الغنائى.

وأستكمل الكلام عن عبد الوهاب ، فأشير إلى حديث ذى دلالة كبيرة ، أدلى به الفنان إلى إحدى محررات صحيفة «السياسة» الكويتية فى ٢١ مايو عام ١٩٧٨ . سئل عبد الوهاب : هل وقف الغناء الفردى عائقا أمام تطور الموسيقى العربية اليوم ؟

قال الفنان : لا ، لم يقف . ولكن التطور كان يمكن أن يكون أبعد مما نحن فيه الآن ، لو كنا سرنا فيه بنفس الحماس الذى خطونا به منذ عشرين أو ثلاثين عاما ، حينما كانت المسارح الاستعراضية والغنائية مزدهرة فخلقت ألوانا جديدة من الغناء كان أبرز فنانيها سيد درويش .

ورأى عبد الوهاب أن المسرح الغنائى لم يمت ، وإنما دخل ميدان السينما التى قدمت سلسلة من الأغانى الاستعراضية الناجحة . وظل هذا حالها حتى وقعت الأغنية والموسيقى العربية فى قبضة رواد شارع الهرم .

وأترك أنا الحوار وإجابات عبد الوهاب لأسأل : لماذا ازدهر المسرح الغنائى وقام سيد درويش بروائعه فى فترة بالذات من

تاريخ مصر ، ولماذا لم تتكرر هذه الظاهرة فيما تلى سيد درويش؟ يقول عبد الوهاب ، لأن فن الموسيقى والغناء قد غير وسيلة التعبير من المسرح إلى السينما . وهذا الرأى على صحته ، لا يمثل الحقيقة إلا على السطح فقط . وهو إلى جوار هذا يفسر تحركا ما قام به فن معين ولا يفسر سبب نشوء هذا الفن أصلا .

سبب نشوء وازدهار المسرح الغنائى فى مصر هو أن الشعب العربى هناك كان مشغولا منذ الاحتلال البريطانى لبلاده عام ١٨٨٢ ، بمقاومة هذا الاحتلال والانتفاض عليه ، ومحاربته من كل السبل . وقد نشأ عن هذا إلتفاف الشعب أجمعه حول هدف واحد هو تحرير البلاد . وفى أمثال هذه الظروف التاريخية تتجه الفنون اتجاها قوميا خالصا ، وخاصة فنون المسرح ، التى هى أشد الفنون إلتصاقا بوجدان الأمة .

وعلى هذا قامت محاولات سلامة حجازى ، الذى كان أول من دعا الكتاب إلى انتاج المسرحية الغنائية العربية تعبيرا ، عن آمال الأمة . ثم تلاه سيد درويش العظيم فازداد فن الموسيقى والغناء قربا من أرواح الناس ووجداناتهم .

وبعد انتكاسة ثورة ١٩١٩ ، اتجهت مصر نحو الحكم الطبقى ، وليس الحكم القومى نشأت الطبقة المتوسطة ، ووصلت ، خاصة بعد عام ١٩٣٦ ، إلى الحكم ، وأصبحت الوحدة الاجتماعية التى

تسع الفنون إلى التعبير عنها هي : الفرد ، وآماله وأوهامه . بعد أن كانت هذه الوحدة تنتظم الجماعة أو الجماعات أو الطوائف .

لهذا ازدهر الغناء الفردى ، وأصبح محمد عبد الوهاب علما عليه . وليس صحيحا ما يقوله الفنان من أن المسرح الغنائي قد وجد قاعدة عريضة له في السينما . وإنما الصحيح هو أن الغناء الفردى قد وجد وسيلة فنية عريضة هي السينما ، للتعبير . غنائيا وموسيقيا ، عن مشـاكل الفرد ومن ثم جـاءت سلسـلة أفلام عبد الوهاب الغنائية التى بدأت بفيلم الوردة البيضاء ، واستمرت طويلة – حتى تطورت السينما تطورا آخر .

وحين قامت ثورة ١٩٥٢ ، نشأت من جديد تلك الظروف القومية التى تقدمت الاشارة إليها . التفت الأمة جميعا حول أهداف التحرير من الاستعمار والاستقلال وأصبحت لها مشاعر حماسية موحدة أو متشابهة على الأقل . وقامت ظروف مادية ومعنوية تستطيع احتضان المسرح الغنائي ، وتعمل على ازدهاره بدليل أن وزارة الثقافة قدمت في أوائل الستينيات ترجمة عربية لاوبريت «الارملة الطروب» استمر عرضها شهرا كاملا على دار الاوبرا ، دون توقف ، وقامت فيها بالدور الرئيسى الفنانة : رتيبة الحفنى .

بل أن المسرح الغنائي الجنينى هذا ، قد ولد له أيضا فنان كان جديرا بأن يؤدى في الظروف الجديدة ، شيئا مشابها لما أداه سيد

درويش للمسرح الغنائى فى العشرينيات . هذا الفنان هو : بليغ حمدى ، الذى عهد إليه المسرح بتلحين أوبريت : «مهر العروسة» لعبد الرحمن الخميسى ، فقدم ألحانا لافتة للسمع والفؤاد معا . ثم قدم من بعد : أوبريت : «يس والدى» الذى غنت ألحانه جميعا عفاف راضى . وفى كلا العملين أثبت بليغ حمدى أن موهبته الكبرى تكمن فى الكتابة الموسيقية للمسرح الغنائى غير أن تيارا خفيا قد ألقى القبض على بليغ ، ولوى عنقه ليا فى اتجاه الاغنية الفردية فضاعت الفرصة عليه وعلى المسرح الغنائى ، خاصة بعد أن انتهت مقدرات الأمة العربية فى مصر إلى كارثة ١٩٦٧ ، فضرب الشعور القومى المصرى فى الصميم .

وأجد من دواعى الأمانة - مع ذلك - أن أقول أن الدفع بأن عبد الوهاب أميل إلى الغناء العاطفى - مزاجيا ونشأة أيضا - هو عامل لا يجب إغفاله . ومن أوضح ما يدل على هذا الميل أن عبد الوهاب كُلِّف فى الثلاثينيات أن يقدم نشيدا وطنيا فى مدح الأعمال الصناعية والتجارية الكبرى التى كان يستحدثها بنك مصر بزعامة طلعت حرب . وكان مطلع النشيد :

يابنك مصر ده عيدك

عيد الوطن والمـــــال

يا ابن مصـــر الوفى

لك فى القلوب تمثـال

فلحن عبد الوهاب النشيد كما تلحن الاغنية العاطفية ، رقة وتكسرا ، وانعدام حماسة بالطبع . وقد قوبل اللحن بنقد شديد ، اضطر معه عبد الوهاب إلى سحبه من التداول ، وغاب مدة ثم طلع بنشيد حماسى حقيقى . ربما يكون قد استعان فيه بجهود فنانين آخرين من طراز اندريه رايدر ، الذى كان حتى وفاته يوزع ألحان عبد الوهاب موسيقيا .

★★★

أما أم كلثوم ، فإن موقفها من المسرح الغنائى يحمل بعض السـمات المغايرة وإن إلتقى فى الهـدف والنتيجة مع موقف عبد الوهاب .

ولازلت أذكر نقاشا حادا دار ذات يوم فى أوائل الستينيات بين أم كلثوم والدكتورة سمحة الخولى عميدة الكنسرفتوار بأكاديمية الفنون بالقاهرة .

كان النقاش يدور فى أحد اجتماعات المجلس الأعلى للفنون والآداب ، وكنت أحضر ذلك الاجتماع بوصفى رئيسا لمؤسسة المسرح والموسيقى وكان الموضـوع الذى ثار بحـدة بين

طــــرفى النقاش هو : ميزانية النشــاط الموسيقى فى وزارة الثقافة.

فقد لاحظت أم كلثوم وجود مبلغ كبير مخصص لاوركسترا القاهرة السيموفونى ، كما لاحظت وجود مبالغ أخرى مهيئة للانفاق على بعثات لتعلم الموسيقى العالمية ، دراسة وعزفا وقيادة ، فاعترضت أم كلثوم اعتراضا بدأ قويا ، ثم تطور فصار حادا ، وانتهى عاصفا ، حين أعلنت «الست» بصوت آخر غير صوتها الرخيم أن الذين يوفدون ليدرسوا الموسيقى العالمية فى الغرب يذهبون ويعودون حميرا .. ! .

وأضافت أن من الأولى والأكثر فائدة أن تنفق هذه المبالغ - مبالغ الاوركسترا والبعثات - على تطوير الموسيقى الشرقية وتعلمها داخل الوطن . وكانت سمحة الخولى تأخذ بوجهة النظر المعارضة وهى : أن تعلم الموسيقى العالمية شىء مهم وضرورى فى حد ذاته فضلا عن أنه لا يتعارض مع الموسيقى العربية ، بل لعله جدير أن يساعد فى تطوير هذه الموسيقى ، بما يكسبه دارسو موسيقى الغرب من مهارة تقنية فى كتابة الموسيقى وأدائها ، والتأريخ لها ، يستخدمونها فيما بعد فى خدمة الموسيقى العربية ، على نحو ما كان يفعل إذ ذاك - أى زمن تلك المناقشة - المرحوم الدكتور أبو بكر خيرت .

ولكن أم كلثوم لم تقتنع بهذه الحجج وسرعان ما تكهرب الجو بينها وبين سمحة الخولى ، التى كانت تقارع الست الحجة بالحجة فى هدوء ، وبرود أعصاب ، بينما كانت أم كلثوم مغيظة ، نافرة الأعصاب حقاً .

وظننت أنا أننى أستطيع تلطيف الجو لو تدخلت فى المناقشة ، وقارنت بين ما تفعله وزارة الثقافة فى ميدان الموسيقى بما حدث من قبل فى ميدان دراسة الأدب فى الجامعات فقلت لأم كلثوم : إن وزارة التعليم العالى توفد البعثات إلى انجلترا - مثلا - لدراسة الأدب العربى وليس معنى هذا أن الوزارة تقول أن دراسة الأدب العربى فى مصر قاصرة ولا أن الانجليز يعرفون أدبنا خيرا منا وإنما الهدف من البعثات هو أن يتعلم الموفدون أساليب البحث العلمى فى حقل الأدب العربى ، ثم يعودون من بعد إلى بلادهم ليخدموا ذلك الادب بتقنية جديدة ونظرة جديدة . وقد تم هذا بنجاح كبير فى حالات كثيرة إبتداء من طه حسين ، مرورا بمحمد مندور ، وانتهاء بعبد القادر القط ، الذى أظهر بنشاطه الادبى والنقدى ، كم أفادته دراسته للادب العربى بصفة أساسية .

والظاهر أن أم كلثوم اعتقدت أن رئيس الاجتماع - أى شخصى الضعيف - قد انضم إلى الخصوم عوضا عن أن يلزم جانب الحياد ، فتركت الاجتماع وهى مغضبة أشد الغضب ، ولم

يفلح أحد فى استرضائها واقناعها بالعودة ، فخرجت الست من ذلك الاجتماع ولم تعد من بعد إلى اجتماعات وزارة الثقافة !

لا أزال إلى الآن ، وبعد مرور كل تلك السنوات - زمن الواقعة كان فى أوائل الستينيات - غير قادر على تبين سر تلك الثورة العارمة التي واجهت بها أم كلثوم الموضوع برمته .

إن الذين عرفوا المطربة عن قرب - وقد تهيأ لى شىء من هذا بحكم عملى السابق فى الاذاعة المصرية ، وفى مؤسسة المسرح - يشهدون لها بالكياسة ، واعتدال المزاج ، والقدرة على تناول الأمور بروح من الدعابة ، فلأى سبب كانت ثائرة كل هذه الثورة ؟ .

ظل هذا السؤال معلقا ، حتى قامت مؤسسة المسرح بترجمة أوبريت : «الارملة الطروب» إلى العربية ، وعرضها بنجاح كبير على خشبة دار الاوبرا . وكانت تقوم بدور الارملة : السيدة رتيبة الحفنى ، وتؤدى الدور غناء وتمثيلا .

وذات ليلة جاءت أم كلثوم لتشاهد العرض . شهدته باهتمام حتى النهاية ، ثم انصرفت فى صمت ويقول الذين شاهدوها إذ ذاك أنها بدت حزينة كاسفة البال .

قال عبد الحليم نويره فى تفسير حزنها : لعلها تبينت أنها أضاعت على نفسها فرصة استخدام صوتها القوى العريض ،

الحافل بالامكانات فى عمل مسرحى مثل هذا ، جلب على بطلته الناشئة إعجابا كبيرا واهتماما واسع النطاق .

وقلت أنا ، وأنا أقلب الأمر فى نفسى :

لعلها رأت اذ ذاك أن قصر نشاطها على الغناء الفردى ، وثورتها على تعليم المواهب الجديدة أصول الموسيقى العالمية ، قد كان تصرفا فى غير محله .

ذلك أن أم كلثوم قد كانت جديرة أن تحقق أضعاف ما حققته من مجد لو هى شغلت بالمسرح الغنائى على الأقل مرة كل عامين أو ثلاثة ، إلى جوار الغناء الفردى .

إن أداءها فى أفلام مثل : «دنانير» و «وداد» يشهد بأن شيئا من العناية بالتمثيل والتدريب عليه كان يمكن أن يضيف أبعادا جديدة إلى قامتها الفنية العالية .

ويحكى بديع خيرى فى مذكراته كيف أن حسها الفنى المرهف قد دفعها إلى أن تطلب الاشتراك مع نجيب الريحانى فى عمل فنى واحد . تطلب هذا الاشتراك ، وتلح عليه وتكاد تنجح فيه ، لولا عقبات قامت فى آخر لحظة .

فهى كانت شديدة الوعى بأهمية العمل فى المسرح الغنائى ، أو الفيلم الغنائى . وفى تقديرى أنه لولا ظهور الاذاعة ، - والتليفزيون

فيما بعد - واستيعابها لطاقة الفنانة الكبيرة ، وتحقيقهما لعائد مادى ودعائى أكبر بكثير مما يمكن للمسرح أو السينما أن يقدما فى هذا المجال ، لكانت أم كلثوم اتجهت راضية إلى العمل الذى يقدم الاغنية فى إطار إجتماعى خلاق يبعد بها عن سجون الاغنية الفردية والمتاهات التى تسبح فيها حاليا : أى المسرح الغنائى .

وخسارة ألف خسارة ، إن هذا لم يتم ! .

إذن لكان لأم كلثوم شأن آخر ! .

★★★

ويمثل بليغ حمدى الجانب المأسوى الحقيقى فى قصة المسرح الغنائى فى مصر منذ الخمسينيات . فها هو ذا فنان موسيقى تركيبه الذهنى والفنى يدفعه دفعا إلى التعبير المسرحى بألحانه تلتقطه مؤسسة عبد الوهاب ومن بعدها أم كلثوم ، لتلوى عنقه وتجعله يتجه إلى التلحين الفردى .

وكان بليغ قد لحن بنجاح ظاهر أوبريت مهر العروسة ، بعد أن تخلى عبد الوهاب عن التظاهر بأنه يعتزم تلحينها . ثم لحن من بعد أوبريت «يسن ولدى» التى قدمت عقب وفاة عبد الناصر ، وغنت ألحانها جميعا عفاف راضى ، فقدم بليغ إذ ذاك ألحانا لافتة للسمع والفؤاد كما تقدمت الاشارة .

غير أن بليغ لم يترك وشأنه يسير على الدرب الذى يهواه ، فما لبثت المؤسسة أن استقطبته واستوعبته ، كما استوعبت من قبل صوت عبد الحليم حافظ الساحر . ووجد بليغ حمدى نفسه يسير فى طريق أثبتت الأيام أنه طريق مسدود .

وكان المطلوب منه أن يدعم الاغنية الفردية التى أخذ يبدو واضحا أن بها شروخاً وتصدعات خطيرة تؤذن بالانهيار . ومن ثم إتجه عبد الحليم حافظ - مثلا - إلى الاغانى التراثية مثل : على حسب وداد جلبى . وطلب إلى بليغ أن يلحنها تلحيناً جديداً .

وقد قام بليغ بهذا العمل الخاطىء بالفعل ، وامتدت محاولاته من صوت عبد الحليم حافظ إلى صوت شادية ، التى لحن لها من جديد أغنية : «الحنة ، الحنة ياقطر الندى» . وأقول العمل الخاطىء لأنه كان من الواجب أن يقدم اللحن الفولكلورى كما هو أولا ، ثم يقدم تنويع الحاضر عليه . بهذا تتضاعف ثروتنا الغنائية بدلا من أن تمحى أسسها ويقام بناء جديد لا يعرف الاجيال الحاضرة بأصول غنائه القديم .

وما لبث هذا الاتجاه أن ابتذل بشدة ، حيث قامت ليلى نظمى وعايدة الشاعر بنهب الاغنيات الشعبية فى المدن والريف وتحويلها إلى أغنيات ترضى الذوق القاهرى بطريقة عشوائية ، وقتية ، مالبث أن خبا نورها .

وقد كان السعى إلى الاستعانة بمخزون الشعب من أغانى واحداً من عدة أساليب أرادت بها الأغنية الفردية أن تخرج بها من الطريق المسدود ، أو - فى القليل - أن تمد من أجلها سنوات . وكان إدخال آلات موسيقية غربية ، والاستعانة بشكل الاوركسترا - دون داعٍ فنى - والإطالة المفتعلة والمملة فى المقدمات الموسيقية اسلوبين آخرين ، لدعم الاغنية الفردية . فضلا عن الاستعانة بشعر نزار قبانى الملتهب العاطفة لإضفاء طابع من الجدة السطحية على الاغنية .

وقد انتهت كل هذه الأساليب إلى الفشل التام . لا شعر نزار ، ولا رائعة إبراهيم ناجى : «الاطلال» ، ولا إلتقاء «السحاب بالسحاب» ، كما سمى الناقد جليل البندارى إلتقاء ألحان عبد الوهاب وصوت أم كلثوم أوائل الستينيات ، أقالت الاغنية الفردية من عقارها ، وهى اليوم تلفظ أنفاسا أخيرة ، يحيط بها طنين الحشرات الغنائية التى تقدم اليوم ما يسمى بالاغنية الشبابية .

★★★

ذات يوم إقترحت على عبد الحليم حافظ أن يسهم مع المؤسسة فى اوبريت كنا نود تقديمه عن ثورة ١٩١٩ . ولم يجب عبد الحليم على اقتراحى . واكتفى بأن نظر الىّ نظرة ساخطة ، تخلى فيها عن دماثة خلقه المألوفة .

وأنا أفهم أن يكون هذا موقف عبد الحليم من المسرح الغنائى ، فليس فى مقدوره أن يفعل أكثر مما فعل أيام ازدهاره الحقيقى فى الخمسينيات والستينيات حين واكبت كلمات صلاح چاهين العذبة ، الملهمة وألحان كمال الطويل النابضة ، الباعثة للحياة صوت عبد الحليم الساحر .

ولكن لا التمس العذر أبدا لعبد الوهاب . فهذا رجل فاهم وقادر، ولكنه لا يريد ، أنه مثلا يرد ردا جميلا ومقنعا ، يستخدم فيه الصورة بدل الحجة المجردة ، حين سألته السياسة فى الحديث الذى تقدمت الاشارة إليه أن يقدم تفسيرا لاقبال الشباب إقبالا ظاهرا على الاغانى والموسيقى القديمة . قال إن هذا الاقبال هو محاولة للتعرف على الماضى ، لأن العلم – لعله يقصد علم العصر الحديث – عندما دخل أغلب الأعمال دخل دون تبصر وحاول أن ينسف كل الجسور التى تربطنا بالماضى . والموسيقى القديمة بالنسبة للشباب كانت بمثابة محاولة لانسان لم ير والده ، وليست لديه صورة يتطلع إليها فيتعرف عليه . ولقد وجد الشباب هذه الصورة فى الموسيقى القديمة وتعرف – عن طريقها – ليس على الوالد وحسب ، بل على جذور عائلته أيضا . ولست أدرى – يواصل عبد الوهاب القول – لماذا تقوم هذه القطيعة بين المتعلمين

والموهوبين ، ولماذا لا يكون الخيـــط متصلا بينهم ؟ فمن لا قديم له لا جديد له كذلك !

ويوازى هذا فى الاشارة إلى عمق إدراك عبد الوهاب لطبيعة المشكلة الموسيقية والغنائية ما رد به على سؤال آخر فى الحوار ذاته ، إذ سئل لم لمْ تتطور الموسيقى العربية من مرحلة الطرب والتطريب ، إلى مرحلة الموسيقى القائمة على الحس والعقل معا ؟ قال عبد الوهاب :

إننا ما زلنا - كشعوب عربية - نحب الميلودى ، الذى يخاطب الحس وحسب . فى حين أن الجمل الموسيقية المركبة تسمع بالعقل والحس معا .

وأشار عبد الوهاب إلى أن إدخال التطور الهرمونى إلى الموسيقى العربية يقتضى أن ننسج نسيجا فريدا يجمع بين الاصالة الشرقية والتطور العلمى . والعبء هنا يقع على المتعلمين الذين درسوا الموسيقى الغربية فى الخارج غير أن بعض هؤلاء لم تكن لديهم أية علاقة بالموسيقى العربية قبل سفرهم إلا من حيث مولدهم ، أو وجودهم بالصدفة على خريطة الوطن العربى ! وقد عاد هؤلاء الفنانون إلى بلادهم وهم أغراب عنها ، لا يزالون !

مع كـــل هذا الوعـــى والفهم الدقيق تتضـــاعف مســـئولية عبد الوهاب عن عدم قيام المسرح الغنائى ، فى وقت احتشد فيه

الوعى القومى والتف حول أهداف ثورة يوليو ، مثلما احتشد حول المسرح الدرامى ، فخرجت من هذا المسرح روائع الاعمال ، والتحم الماضى بالحاضر . اتصلت أعمال توفيق الحكيم بأعمال الكتاب الشبان الذين حبوا يدافعون عن ثورتهم وضمير أمتهم عن طريق المسرح .

ويحسب ضد عبد الوهاب أيضا - وأم كلثوم كذلك - إنهما هدرا موهبة بليغ حمدى وحولاها إلى طريق الاغنية التقليدية . ويحسب عليه أيضا أنه ترك موهبة كبرى للتأليف الغنائى المسرحى مثل حسين السيد تصب فى متاهات مثل : «حياتى أنت» و «إنت إنت ولا نتش دارى» حيث اللعب باللفظ يخيل للناس أن هناك عمقا ، ولا عمق هنالك وإنما شقشقة باللسان .

واليوم وقد رحل عبد الوهاب وأم كلثوم وعبد الحليم وبليغ ، فقد خلا الميدان لزبانية الأغنية الشبابية رغم أن مقومات قيام المسرح الغنائى لاتزال قائمة من طواقم فنية موسيقية وراقصة واخراجية . ورغم أنه قد ولد بيننا من سنوات موهبة فذة لكتابة الاغنية الدرامية هى موهبة عبد السلام أمين ، الذى كتب كثيرا من الأغانى الواعدة للفوازير . ولكنها على تألقها وجمالها ، لا تمثل العمق الحقيقى لهذا الشاعر الرقيق الواعى ، الذى ينتظر من سنوات أن يكلفه أحد بكتابة لموضوع عظيم ، يتعدى الفوازير والمناسبات السياسية .

فكرة المسرح الشامل

وقف مندوب ألمانيا الغربية يعلن بصوت عال وانجليزية فصيحة: «الكلمة الآن أصبحت مشبوهة» وكان يعنى أن المؤلف المسرحى فى الغـــرب لم يعد لديه ما يقوله ، وأنه أصبح يهـذى بلا مضمون ، ولا هدف ، ومن ثم أضحى من واجب المسرح أن يتخطاه .. أن يدفعه دفعا إلى جوانب النسيان .. ! لم يقل مندوب المانيا الغربية صراحة هذا القول ، وإن قاله غيره من المندوبين . ولكنه كان - بلا شك - يضمره .

لقد اجتمعت ندوة : «المسرح بين الشرق والغرب» فى نيودلهى ما بين ٢٤ و ٣٠ أكتوبر الماضى فى جو واضح من الازمة . أزمة المسرح عامة ، والمسرح الغربى بصفة خاصة .

أوضح مندوبو الغرب هذه الازمة حين تحدثوا عن عجز الاشكال المسرحية الحالية عن الوصول إلى الجماهير الحقيقية للمسرح ، جماهير الناس العاديين ، فى الشوارع ، والقرى ومراكز التجمع الشعبية الأخرى .

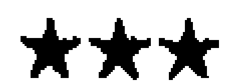
وحين هاجموا متفرجى المدن ، الذين يحتفون بالعروض المسرحية على أنها مجرد مناسبات إجتماعية ، يلبسون لها ،

ويأكلون ، ويحرصون على الوصول في الميعاد ، دون التفات إلى العروض ذاتها ، وما تحمل من قيم فنية واجتماعية .

بل إن كثيرا من هؤلاء المندوبين ، وعلى رأسهم مندوب فرنسا ، كلود بلانسون ، هاجموا المبانى المسرحية ذاتها أشد الهجوم ، على أساس أنها تعزل المتفرج عن الحدث المسرحى ، وتشغله بطقوس سطحية ، مثل ضرورة الجلوس على مقعد مرقم ، ووجوب الوصول فى ميعاد معين ، بل – وهذا لافت للنظر – وضرورة الجلوس على مقعد أصلا !

وفى مقابل هذا اقترح بلانسون شيئا جميلا حقا هو حفلة مسرحية مركبة تحوى معرضا للفنون التشكيلية وعرضا مسرحيا من نوع أو آخر ، وجلوس فى أماكن بلا أرقام ، ليس ضروريا على مقاعد ، (يمكن استخدام الوسائد) وحضور بلا ميعاد ، وإنما يدخل الناس ويخرجون فى أى وقت يشاءون .

إلى هذا الحد شعر مندوب فرنسا بضرورة هدم كل الحواجز بين المتفرج وبين العرض المسرحي ، بحيث يعود للمسرح مركزه السابق ، ويصبح من جديد شيئا فى داخل نفس المتفرج وجسده ، مثل ضميره ، وقلبه ، وليس شيئا خارجا عن ذاته ، كالحذاء ، والسترة ، وربطة العنق ، وتذكرة ، وتاكسى أو سيارة إلى مبنى مسرح.. !



شعر الغربيون اذن بأنهم فى أزمة من ناحية ما يقوله المسرح عندهم ، وما يفعله ، ومن ناحية المكان الذى يدور فيه كل هذا ، ونوع المتفرج الذى يوجه إليه .

وفى غمار هذه الأزمة ارتفع عاليا صوتان مسرحيان لم يكن مفر من الانصات اليهما : صوت برتولد بريخت ، وصوت المسرح القديم فى بلاد الشرق الأقصى .

وهما فى حقيقة الأمر صوتان شقيقان . فمن المسرح فى الشرق الأقصى قبس بريخت كثيرا من المقومات الفنية لمسرحه . ولكنه بالنسبة للغربيين يمثل إنجازاً وتحديا وقعا فى هذا الحاضر الذى نعيشه ، بينما مسرح الشرق الأقصى متحف عريق ، رفيع القدر ، يمكن عبادته وتجاهله فى وقت واحد ، دون أزمة ولا خطر .

بريخت إذن هو حل واضح للازمة المسرحية فى الغرب . حل واضح وناجح معا . ثبت للزمن ، وزاد ثباتاً ، بينما انطفأت - كالذبالات المرتعشة - أضواء مسرح العبث واللا معقول ، واللامسرح .. وكل المضادات الأخرى للمسرح الحقيقى ، التى سعى بها الغرب المأزوم إلى تأكيد ذاته .

وقد كان ظهور الموجات الجديدة فى المسرح الغربى بمثابة تأجيل لحكم الاعدام على المسرح البورجوازى . شغل المتفرجون

والنقاد ، بل والكتاب انفسهم ببضائعهم المستحدثة ، وراحوا يؤكدون لأنفسهم : «لو لم نمت . هذا هو الطريق الجديد» .

ولكنه لم يكن طريقا جديدا ذلك الذى سار فيه بيكيت ، ينعق هازئاً من مصير الإنسان . ولا كان جديدا طريق يونيسكو فى تصوير المأساة . لقد «مات الملك» بين يديه كما سبق أن ماتت الانسانية فى شعر اليوت موتا تافها ، يدعو إلى الهزء والشماتة ، وينفى كل تعاطف أو إكبار :

هكذا ينقضى العالم

هكذا ينقضى العالم

ليس بالصوت المدوى

بل هو بالصوت الضئيل

(ت . س . اليوت)

ولم تكن الصيغة المسرحية الجديدة بشيرا بشىء جديد يحدث فى المسرح . صيغة تجمع بين الهدم والتعصب والزراية ، وتوجه حديثها إلى جموع الموتى من المتفرجين ، فى قاعات مقفلة ، جاء وا يشهدون نهاية حضارتهم فى ملابس سهرة ، وعلى مقاعد مرقمة ، وحضور فى المواعيد المضبوطة ، وبسيارات فارهة تعرف الطريق ... ! (راجع بلانسون) .

لا عجب أن صرخت مندوبة بريطانيا ، جوون ليتلوود ، صاحبة تجربة مسرح رويال كورت ، وزعيمة فكرة التأليف الجماعى بين الكاتب والمخرج والممثلين .. صرخت جوون ليتلوود :

«المسرح هو الشارع . هو الأطفال يلعبون ويمثلون دون أن يدروا . هو تلقائية التعبير . المسرح هو الطقوس اليومية . انديرا غاندى - مثلا - وعبد الناصر ، وحولهما الجموع فى الشوارع وعند القلعة الحمراء» .

وكانت جوون قد شهدت الاستقبال الفخم الذى عبر به شعب الهند عن محبته التلقائية لرئيس جمهوريتنا .

وكانت طوال أيام الندوة قد سخرت أشد السخرية من مسرح الغرب المتحجر فى الشكل والنص معا ، ودعت إلى أن يسعى الناس فى طول الحياة وعرضها . ، يلتمسون المسرح حيث يوجد التعبير التلقائى .. لدى الأطفال ، وعمال المناجم والفلاحين ، وفئات الشعب العامل جميعا ، حيث يمكن - بجهد ينبغى أن يكون قليلا - أن نستنبط المسرح ، كما يستنبط البترول من حقل خصب وفير - أى على بعد قليل من السطح .

★★★

والشرق العريق العتيق ، ماذا كان رأيه إبان هذا اللقاء الخصب بينه وبين الغرب ؟

لم تكن هذه أول مواجهة بين الشرق والغرب فى المسرح يتاح لى أن أشهدها فمنذ ثلاث سنوات ، وفى طوكيو ، انعقدت ندوة مشابهة رعاها الاتحاد الدولى للمسرح بهيئة اليونسكو ، بالاشتراك مع الشعبة اليابانية لهذا الاتحاد .

فى تلك الندوة أيضا وقف الشرق يستمع ، صاغرا ، صابرا ، موزع القلب بين العجب والاحتجاج ، إلى كلمات طويلة فى مديح مسرحه العريق، صاحب التاريخ المتصل مئات السنين ، المعتمد على صيغة مسرحية تخالف أشد المخالفة صيغة الغربيين ..

فالغرب يعتمد على حدث واحد ، يختاره المؤلف ويعرضه ، وينميه ويؤزمه ، ثم يجد له حلا ، وهو يعتمد فى تصوير هذا الحدث على الكلمة أساسا ، تجرى حوارا ، أو مونولوجا ، أو تعليقا ، ونادرا ما يلجأ إلى غير الكلمة من وسائل التعبير .

أما الشرق فالمسرح عنده قصة متعددة الأحداث ، يجرى سردها على النمط الروائى أو الملحمى ، وتصورها الكلمات ، والرقص والغناء ، والموسيقى ، والأداء الصامت ، ويتخللها تعليق من بعض الشخصيات على بعضها الآخر ، ومخاطبة للجماهير مباشرة ، وإشراك لهذه الجماهير في الحكم على القصة .

الغرب يطلب من متفرجه الاندماج فى الحدث الواحد ، وتأجيل الحكم عليه طوال مدة العرض . والشرق لا يترك عقل متفرجه ينام

أبدا ، وإنما يوقظ هذا العقل بالمفاجأة وراء المفاجأة ، وبتعدد الأحداث وبالتعليقات الموحية التى تستفز العقول ؛ وتدعوها إلى المشاركة فى الحكم .

ولكن الشرق ليس راضيا عن مسرحه العتيق هذا . فهو - عنده - قد فقد الحيوية التى تسمح له بالإيحاء للكتاب الجدد ، وتتيح له أن يكون دائما نبعا للالهام ، من ناحيتى الموضوع والشكل معا .

وقد شـــكا كتاب اليابان والهند معا من أن المســـــرح التقليدى عندهم لا يحـــل أزمة المســـرح المعاصـــر فى البلـــدين.

بل لقد صـــرح أكثر من واحد منهم - وخاصة فى ندوة نيودلهى - بضرورة الاهتمام بمسرح الافكار، المعتمد على الحوار ، أى الكلمة بوصف أن هذا المسرح هو الشكل الجديد الذى تفتقده دولة نامية متعددة المشاكل كالهند - دولة عتيقة وجديدة معاً - تتمتع بهذا التراث العريض الذى يعجب الغرب ، ولكنها تريد أيضا أن تدخل عصر الإلكترونات .. !

★★★

هنا وقفت الندوة تواجه مواجهة واضحة موضوعها الحقيقى .

وهو ليس مجرد المسرح بين الشرق والغرب ، وانما : المسرح الشامل بين الشرق والغرب .

والمقصود بالمسرح الشامل ، هو العرض الذى يعتمد على ألوان التعبير المختلفة التي تقدمت الإشارة إليها : الكلمة والرقص والغناء والموسيقى والباليه والميم .. الخ .

وقد دارت مناقشات طويلة بين أعضاء الندوة حول مفهوم المسرح الشامل: هل يكون الشمول متمثلا فى تنوع أدوات التعبير، فيكون المقصود : هو الشمول العددى ؟

أو يكون الشمول مكفولا عن طريق تنوع درجات التعبير ، مثلما يحدث فى المسرحية الواحدة المتعددة المعانى - قل «الملك لير» مثلا ، حيث يخاطب شكسبير طبقات عدة من متفرجيه بالطريقة التى يفهمها كل منهم

تقدم بهذا الرأى الاخير مندوب تشيكوسلوفاكيا ، وقد رحبت الندوة به ، وكان سببا فى أن يعتدل الميزان اعتدالا ملحوظا فى جانب الحكمة .

ذلك أن حماس بعض المندوبين - وخاصة مندوبى بعض الدول الغربية - قد أدى بهم إلى المطالبة بإخراج المؤلف المسرحى تماما من العرض المسرحى ، بوصف أن النص لا ضرورة له ، فى المسرح الشامل .

وكان أحسن ما قيل فى هذا الصدد : إن المؤلف الواعى بوسائل التعبير المختلفة أقدر من غيره على خدمة فكرة المسرح الشامل والكتابة لها .

وهنا ظهر بريخت من جديد ، مثلا وعنوانا على النجاح .

★★★

ونحن في الشرق الاوسط ، ما هو موقفنا من فكرة المسرح الشامل ، وماذا كان دورنا فى الندوة ؟

أوضحت ، بوصفى ممثلا للجمهورية العربية المتحدة ، أننا فى الشرق الاوسط ، نجد أنفسنا فى مركز فريد حقا .

فلقد كان لنا فى مصر مسرح عتيق ، لعله أول ما عرف العالم من مسرح على الإطلاق . أعنى مسرح مصر القديمة .

ولكن هذا المسرح ما لبث أن اندثر . قيل لأنه لم يخرج قط من المعبد إلى ساحات الشعب ، كما حدث فى اليونان ، وفى أوربا على عهد العصور الوسطى .

وقيل إنه هاجر من مصر إلى اليونان ، حيث ازدهر هناك بعد أن لقى الأرض الخصيبة .

المهم أن مسرح مصر القديمة اندثر فى الأرض التى عرف نيلها النور .

ومن مصر القديمة حتى منتصف القرن التاسع عشر ، فقاعة تاريخية رهيبة ، لا نجد فيها - حتى الآن - أثراً لمسرح ، أو حتى فكرة مسرح . اللهم إذا استثنينا مسارح الدمى وخيال الظل، التى عرفتها مصر فى العصور الوسطى .

ويقول البعض إن مسارح الدمى أو العرائس عرفت - هى الاخرى - ميلادها الأول فى مصر ، ووظفت فى خدمة إيزيس وأوزوريس..

ومن منتصف القرن الماضى حتى عام ١٩٥٢ ، عرفت مصر المسرح نشاطا مستوردا من الغرب ، معتمدا على الصيغة المسرحية الغربية فيما يخص الدراما الصرف ومعترفا بانفصام الألوان المسرحية المختلفة التى كانت فيما مضى تؤلف العرض المسرحى : الموسيقى والرقص والغناء .

فهذه - نقلا عن الغرب - عرفناها أوبرا أو باليه ، لا علاقة لها بالنص الدرامى ، وإنما كل فى فلك يسبح فيه .

وقلت للندوة إن هذه ظلت حالتنا ، حتى قامت ثورة ١٩٥٢ ، وفتحت النوافذ والأبواب على الشرق والغرب معا ، بالمعنيين السياسى والجغرافى فوفدت إلى بلادنا فرق الرقص الشعبى والعرائس والباليه من الدول الاشتراكية ، وزارتنا فرق السيرك والأوبرا والدراما والرقص الحديث من أوربا الغربية وأمريكا

وأوربا الشرقية ، فأخذ يتكون لنا – على المدى – مفهوم موسع للمسرح ، يقرب به كثيرا من فكرة المسرح الشامل التى تبحثها الندوة.

لقد أنشأنا فى عقول متفرجينا وأرواحهم المسرح الشامل بالإمكانية ، ثم مضينا ننشئه بالفعل ، فخلقنا فرقا للرقص الشعبى ، وكونا فرقا للعرائس ، وسيركا ، وفرقة للعرض المسرحى الشامل يجمع بين الرقص والغناء والقصة ، هى الفرقة الاستعراضية الغنائية.

وفى ذات الوقت أخذت الاصوات تعلو بضرورة البحث عن صيغة مسرحية جديدة تكون ألصق بروح شعبنا ، وأقدر على التعبير عن خلجات نفسه ومشكلات وجدانه من الصيغة الغربية المستوردة.

وقلت إن بعضا من مثقفينا يجد هذه الصيغة حاضرة فى تجمع شعبى يعرف فى الريف المصرى باسم «السامر» ، وإنه يرى فى السامر أساسا صانعا لعرض مسرحى مصرى ، وأبرزها طقوس إجتماعية معينة – لا ريب أن لها أساسا دينيا قديما تعرف فى بلادنا باسم الزار وتجمع بين القصة ، أو الحدث الاجتماعى ، وبين فكرة التقمص ، والعيش مع العالم السفلى ، أو مع الأرواح ، وفكرة القربان والرقص المتقرب من الآلهة وتهدئتها ، والحصول على رضاها ، كما أنها تضم الغناء والملابس الزاهية ، وتشرك

المتفرجين مع الشخصية الرئيسية فى الرقص والغناء والطقوس كلها بعامة .

وأضفت في مناقشاتى مع أعضاء الندوة خارج الجلسات ، أن الزار هو فى رأيى أقرب ما بقى من تراثنا إلى فكرة المسرح ، وإلى فكرة المسرح الشامل بالذات ، وأنه بما يحمله من راحة نفسية لكل المشتركين فيه يرتبط أيضـــا بفكرة التنفيس أو الـ Catharsis التى أشار إليها أرسطو بوصفها النتاج النهائى للعرض المأسوى الناجح .

★★★

وسألنى كثير من الاصدقاء الهنود الذين تعرفت عليهم فى نيودلهى :

هل كانت الندوة ناجحة فى رأيى ؟

قلت إنها ولا ريب كانت ندوة خصبة مثمرة . ومهما بدا للبعض من أننا اجتمعنا لنقول كلاما ومزيدا من الكلام ؛ فإن ثمة أشياء تحدث لنا ونحن نتكلم لها خطرها الكبير.

وأضفت أننى فى طوكيو عام ١٩٦٣ قد شهدت المواجهة الأولى بين الشرق والغرب ، وقد تمت عرضا ، وعلى استحياء .

أما فى المواجهة الحالية ، فالأمر مختلف ، المواجهة مقصودة ،

عالية الصوت ، والنتائج واضحة محدودة . فى ندوة طوكيو تقدمت ممثلا للجمهورية العربية المتحدة ، بفكرة أن يقوم فى كل قارة تنظيم مسرحى محلى ، يتصل باليونسكو بباريس ويعكس مشاكل القارة الفنية والاجتماعية .

وفيما عدا قلة عن ممثلى آسيا الجنوبية الغربية ، لم يلتفت أحد إلى الاقتراح . بل إنه آثار غضب سكرتير منظمة المسرح الدولية ، السيد جان داركانت ، الذى وقف يعنف - تقريبا - ويذكر بضيق ذات يد اليونسكو ومنظمة المسرح بالذات .

أما اليوم ، فقد تمخضت الندوة عن :

★ انشاء مكتب آسيوى للمسرح .

★ التوصية بضرورة الاهتمام بآداب المسرح فى الشرق الأوسط وأفريقيا .

ألا يعنى هذا أن الكلمة الطيبة تحوى بالفعل فى طياتها ؛ كل مقومات الفصل ؟!

دفاع عن مسرح الدولة

من سنوات دارت مناقشة حامية بينى وبين بعض من كانوا يزاملوننا فى وزارة الثقافة حول نشاط القطاع الخاص فى المسرح. كان من رأيي أن الاساس الذى يجب أن ترتكز عليه الحركة المسرحية هو : نشاط متزايد لجهد الدولة ، ونشاط محدود - ينبغى أن يتجه إلى النقصان - لجهد القطاع الخاص . ذلك أن الفنون ليست دكاكين تبيع السلع الاستهلاكية ، ولا هى مشروعات اقتصادية صغيرة أو حيازات أرضية محدودة يجوز فيها للأفراد أن يزاولوا نشاطهم ، دون توقع ضرر كبير على جسم الأمة .

إنها مصانع لبناء الإنسان ، وتحديد مبادئه وآرائه فى الحياة ، وهى لهذا أخطر بكثير من المصانع التى أممناها والشركات التى حولناها لملكية الشعب ، والمتاجر التى تسلمها القطاع العام .

وكنت أقول : إن من حسن الحظ أن جهد الدولة فى حقل المسرح قد بدأ وهذا الحقل يكاد يكون خاليا من المشروعات الفردية . ولهذا فمن الواجب أن تمضى الدولة قدما فى توسيع إشرافها على المسرح ، بحيث يصبح نموذجا لما يمكن أن تنجزه

من أعمال جليلة لا يستطيع الأفراد ، مهما أوتوا من مهارة ، أن يحققوها . وكنت أحذر من أن القطاع العام فى المسرح لا يكون ولن يكون إلا فى المكان الأضعف لا مفر ، إذا قام نشاط خاص يعتد به من جهة الكم .

فالقطاع العام يلتزم بمبادىء محددة يقيد بها نفسه . يلتزم بمستوى معين من الناحيتين الفكرية والفنية . ويلتزم بمعاملة إنسانية - قدر الطاقة - لكل من يعملون فى خدمته من فنانين وإداريين . بينما القطاع الخاص متحرر من هذا كله . فهو يعرض المسرحية التى تروج ، وليس المسرحية التى ينبغى أن تعرض . وهو لا يترك أمر الرواج للظروف الطبيعية للسوق ، وإنما يشن حملة ترويج لبضاعته تستخدم كل الأسلحة ، من صور وشائعات وفضائح ومعارك .. إلخ .

وهو لا يتورع عن أكل حقوق العاملين فيه ، ولا يتردد فى الفصل أو عدم دفع المرتبات ، كلها أو بعضها ، ثم لا يعوقه فى النهاية شىء عن حل الفرق الفنية جملة وتفصيلا .

إن نشـــاطه مؤقت . ابن ساعته ومكانه وهو لهذا لا يرسى شيئـــا ولا يخلق تيارا . كل ما يفعله أن يشوش على القطاع العـــام ، ويجعل نشاطه غير كبيـــر أولا ، ثم غير ممكـــن بعد ذلك .

هذا - مع استثناءات قليلة - هو جهد القطاع الخاص فى المسرح!

***

ومن أسف أن أحدا لم يستمع لرأيي هذا . فقد كان الرأى المقابل أعلى صوتا . خاصة وقد دعمته حملة ضارية - معلنة وخفية - تصور ما أدعو إليه على أنه خروج على نصوص الميثاق - تارة - وتشدد وديكتاتورية شخصية ، تارة أخرى . واليوم بعد ثلاث سنوات على هذا الجدل ، قد حدث أسوأ ما كنت أخشاه بلغ الهوان بالقطاع العام فى المسرح حداً أصبح معه أصحاب الفرق الخاصة يتحدثون عنه باستخفاف ، ويشنون عليه حملة ضارية ، ينضم إليها - مع كل الأسف - بعض فنانى المسرح وكتابه ، بهدف سحب البساط من تحت مسارح الدولة .

وهذا خطر ينبغي أن يوضع له حد . وعلينا جميعا أن نذكر أن مستقبل المسرح لا يكون ولن يكون إلا فى حضن الدولة .

الدولة التى أنشأت النهضة الحالية فى المسرح . ليس فقط مسرح الكلمة بل كل فنون العرض المسرحى أنشأتها ودعمتها .

الدولة هى التى أنشأت مسرح العرائس ، وفرق الرقص الشعبى ، والسيرك وفرقة الباليه والموسيقى السيمفونية ،

والأوبريت، وفرقة الموسيقى العربية . الدولة هى التى أنشأت معاهد الفنون المختلفة ، وهى التى أرسلت البعوث وطبعت المسرحيات وبنت المسارح .

الدولة هى التى اشتركت فى مؤتمرات المسرح ، وأرسلت الفرق للخارج ، واستقبلت الفرق العالمية الزائرة .

ومن واجب كل محب حقيقي للمسرح أن يعترف بهذا أولا ، ثم يمضى قدما للدفاع عنه وطلب المزيد منه .

إن علاج الكبوة المؤسفة الحالية فى مسرح الدولة لا يكون بشهر السكاكين ، والكبوة ذاتها لا تنهض عذرا للتشكيك فيما تم إنجازه من أعمال كبيرة على مدى الأعوام الثمانية عشر الماضية .

نبيع مسرح الدولة ؟
نبيعه لماذا ؟ نبيعه لمن ؟

حين وقعت على رؤوسنا جميعا هزيمة ٦٧ ، سارعت فرق المسرح الخاص إلى إطفاء أنوارها ، وإغلاق أبوابها بأغلظ الأقفال . والسبب ؟ أن جو الأحزان - حتى ولو كانت أحزانا كبيرة لأمة فجعت فى أغلى أمانيها - لا يناسب نشاط مسرح القطاع الخاص . إنه مسرح يقدم الفرفشة والضحك الخالى العقل والقلب معا ، فكيف تُقَام موالده فى مأتم كبير ؟ الشباك لا يسمح ورصيد البنوك لن يواصل التضخم . بل هو مهدد بالانكماش ! طيب ، وقضية البلد ؟ أليس المشرفون على مسارح الفرفشة مواطنين صالحين ، يفترض أنهم يشعرون بالانتماء إلى بلدهم وقضايا بلدهم ؟ نعم نحن كذلك - يقول هؤلاء - ولكن القدرة لها حدود ، فنحن تجار مسرح ، وتجارة المسرح أصبحت الآن كاسدة ومن ثم ، فنحن مضطرون إلى التوقف فى انتظار الفرج !

ومسارح الدولة ماذا فعلت بعد الهزيمة ؟ لم يغلق مسرح واحد من بينها ، بل حفزتها الهزيمة إلى مواصلة البقاء ، دفاعا عن روح

الأمة ، وحفزا لها إلى التماسك ، وامتصاص الصدمة ، ثم تجاوزها إلى مواقف أكثر ايجابية .

هذا هو الفارق الجوهرى بين مسرح الدولة ومسرح القطاع الخاص . الأول ملتزم بمبادىء والثانى ملتزم برصيده فى المصارف.

وقبل أن أمضى فى شرح دور مسرح الدولة فى حياتنا الثقافية والفكرية والفنية والاجتماعية والسياسية ، أريد أن أنبه إلى أن مسرح الدولة قد كان النتيجة المنطقية لجهد أكبر وأوسع هو جهد الدولة فى خلق وارساء دعائم فن المسرح بصفة عامة . فهى الدولة التى أرسلت جورج أبيض إلى فرنسا فى أوائل القرن ليتلقى تدريبا نظاميا على التمثيل . وهى التى أرسلت من بعد زكى طليمات وفتوح نشاطى وسعد أردش وكرم مطاوع ونبيل الألفى وغيرهم من فنانى المسرح وأطقمه الفنية إلى عواصم العالم المسرحية لتلقى دراسات عليا فى فنون المسرح .

وهى الدولة أيضاً التى شجعت زكى طليمات على إنشاء ودعم المعهد العالى للفنون المسرحية ووقفت إلى جواره تسانده فى مهمته الحضارية التى ازدهرت وأتت كثيراً من الثمار وهو الدولة كذلك التى انتقلت من هذه الجهود المتفرقة إلى انشاء مؤسسة كاملة للمسرح وفنون الأداء المسرحى عامة ، فانتقل التفكير العلمى الذى

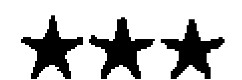
بادر به زكى طليمات نقلة كبرى ، جعلت من الحركة المسرحية ريادة فنية وقيادة واعية . وكان من أثر قيام هذه المؤسسة الكبرى أن اتسع مفهوم المسرح بحيث لم يعد يقتصر على فنون الكلمة وحدها ، بل تعدى هذا إلى فنون الرقص الشعبى وفنون السيرك والعرائس والفن الاستعراضى والمسرح الغنائى .

ورغم تحفظاتى الكثيرة على نشاط فرق التليفزيون المسرحية ، فقد كانت هذه الفرق – فى الأساس ومن الوجهة النظرية البحتة – محاولة للوصول بفن المسرح إلى جمهور التليفزيون الذى كان يُعَدُّ إذ ذاك بمئات الألوف . وكان هذا جهداً آخر من جهود الدولة وإن شابته معايب كثيرة فى الممارسة ، وتعدى أثره هذه المعايب الخير القليل الذى قدمته فرق التليفزيون هذه .

ولما قامت فرق القطاع الخاص مثل فرقة الفنانين المتحدين ، لم تجد من يمثل على خشباتها ويخرج لها الا فنانين تربوا فى أحضان جهد الدولة المسرحى .. معظمهم كانوا خريجين من معهد الفنون المسرحية . ولما دخلت هذه الفرق الخاصة فى منافسة مباشرة مع فرق مؤسسة المسرح ، لم تلبث القيادة الفنية والفكرية التى كانت المؤسسة تقوم بها للحركة المسرحية عامة أنْ دفعت فرقة الفنانين المتحدين إلى التخلى عن مسرحيات قليلة القيمة مثل: «البيجاما الحمراء» و «عفريت مراتى» .. الخ والتقدم إلى إخراج مسرحيات من نوع أرقى مثل : «سيدتى الجميلة» .

وكانت هذه بداية لعملية ترشيد تمت بأثر مباشر من مؤسسة المسرح نتج عنها – فيما بعد – ما سميته المسرح الخاص الذكى ، الذى تمثل فى جهود جلال الشرقاوى فى فرقته «مسرح الفن» ، واتخذ أحسن صُوَره فى مسرح لينين الرملى – محمد صبحى ، الذى وعى ، بحس مرهف وبصيرة شديدة الصفاء الدرس التالى : وهو أن الفن المسرحي الجيد يمكن أن يكون ممتعا ومفيدا فى وقت واحـــد ، وأن الناس تقبل على عنصـــرى الفكر والفرجـة معا – لو وجدتهما – اقبالا شديدا ، وأنها حين لا تجد الفكر إلى جوار الفرجة ، فقد تتفرج سنة أو سنتين أو ثلاثاً ثم تنفض فجأة عن المهرجين الفارغي الرءوس . إلى جوار هذا كله أقامت الدولة معاهد الباليه والفنون الشعبية والكونسرفتوار ، التي أخذت جميعا تمد الفرق المسرحية بحاجتها من الأطقم والمواد الفنية . هذا إلى جوار معهد التذوق الفنى الذى يتولى إخراج الناقد والمتذوق الواعى .

وحين ازدهرت الحركة الفنية المسرحية استطاعت مؤسسة المسرح أن تقيم أول عرض مسرحى فى منطقة الاهرام ، وهو العرض الذى أقُيم فى أوائل الستينيات وقدمت فيه فرقة الاولدفيك البريطانية مسرحيتى : «روميو وچوليت» – شكسبير ، و «القديسة چون» – برنارد شو . وكان هذا العرض بشيرا بأعياد مسرحية لاحقة تمت فى المنطقة ذاتها .



ولا أريد الإطالة فى سرد ما هو معروف للجميع ، يذكره الكل الاّ أصحاب الغرض ومدمنى تصفية الحسابات . وأخلص للحديث عن الاتجاه الخطر الذى ظهر بيننا فى الأسابيع الاخيرة ، والذى ينادى ببيع مسرح الدولة .

والظاهر أن بيع الأشياء التى تدخل فى إطار الملكية العامة أصبح هواية لدى البعض ، مالبثت أن تحولت إلى إدمان ! وقد بدأ الصراخ بطلب بيع آثار مصر لتسديد ديونها . وتلى هذا بيع المؤسسات الناجحة التى يملكها القطاع العام . وتفاقم الأمر فقرر نفر من محترفى البيع أن يجرفوا أرض مصر ويبيعوها على شكل طوب أحمر ، غير مبالين بأنهم يبيعون طعام مصر ، ورزق مصر ومستقبل مصر .

وانتقلت العدوى إلى التعليم العالى ، فعادت الجهود تبذل لانشاء جامعة خاصة للقادرين سوف تتكلف مليار جنيه تجمعه نقابة القادرين ، لتعليم الأولاد الخائبين من أبناء القادرين - القادرين على القفز على الطوابير وسنوات الدراسة ، ومناهج التعليم !

وساء البعض أن يكون لمصر بتليفزيون يمثل السيادة المصرية، والطموح المصرى وأسلوب الحياة المصرية ، فأخذوا يلتفون حول هذه المؤسسة الكبرى ، بإنشاء تليفزيون سريع الحركة ، غزير

الاشعاع ، كريم الدفع يريدون به أن يشلوا فعالية تليفزيون مصر العتيد.

في إطار هذه الدعوى العامة لبيع كل ما هو عام ، قامت المطالبة ببيع مسارح الدولة . وفى كل مطالبة من المطالبات بالبيع العام ، لا يسأل أحد نفسه : لماذا البيع ولم لا يتم الاصلاح ؟ وفى حالة المسرح ، لا يوجد سبب واحد يدفع الدولة إلى التخلى عن جهدها فى رعاية ومساندة المسرح . فالمسرح يلقى المساندة والتمويل والدعم العتيد فى كل بلاد العالم ، وبالأخص فى البلاد الرأسمالية مثل أمريكا وفرنسا وانجلترا والنمسا . فليس هذا الدعم تطبيقا لمبادىء اشتراكية يرى جمع المنتفعين من أوضاع العالم المتغيرة أنها زالت إلى الأبد ، ومن ثم وجب الاحتفاء بالايديولوجية الرأسمالية وحدها . الايديولوجية الرأسمالية – على معايبها ومطالبها الكثيرة ، تبذل العون للفنون المختلفة سعيا وراء رقى الأمة والانسان معا . وهذا فى حد ذاته يؤدى إلى تحسين الانتاج الذى يخطط له وينفذه الانسان نفسه . فإن ارتقى هذا ارتقى معه كل شىء . ومن ثم تغدق الأموال على المتاحف ، وتشترى الأعمال الفنية بالمليارات ، وتقام المهرجانات الموسيقية والمسرحية والاسواق الدولية للكتب والمصنفات الفنية ، وتخصص الجوائز الكبرى للمبدعين في الأدب بأنواعه وفى فنون الأداء من تمثيل وسينما وتليفزيون .

يتم كل هذا فى البلاد الرأسمالية ، ولا يحتج عليه أحد ، ولا يطالب أحد بإلغائه بل هم يطلبون منه المزيد .

. إذن لماذا يصرخ البعض منا فى هستيرية : بيعوا مسرح الدولة ؟ نبيعه لمن ؟ لمنتجى مسرحيات «حمرى جمرى» و«العسكرى الأخضر» «وجوز ولوز» وغيرهم من أصحاب الموالد المسرحية الموسمية التى تنتشر أيام الصيف وفى المواسم السياحية ؟ نبيعه لأبطال هز البطون والقحوف ، والعقول والضمائر ومغتصبى حق المواطن فى التفكير السليم والمتعة الفنية المتوازنة التى تخاطب العقل والوجدان ولا تقتصر على الاجساد ؟

لا ينكر أحد أن ثمة خللا فى مسارح الدولة . وهذا الخلل مرجعه - فى الأساس - سوء الادارة ، وسوء التنظيم . ولا يعود أبدا إلى قلة المسرحيات الصالحة ، ولا إلى تقاعس الاطقم الفنية عن أداء واجبها .

فإلى جوار أفراد قليلين يقبضون مرتباتهم ويتهربون من التمثيل هناك مئات من الشباب الواعد من الجنسين ، يتحرقون شوقا إلى التمثيل والاخراج والكتابة . لا يحجبهم عنها إلا النجوم المشهورون المتقاعسون . وقد اثبتت تجربة ، لينين الرملى فى مسرحية «بالعربى الفصيح» أن هؤلاء موجودون بالإمكانية وبالفعل، لا ينقصهم إلا أن تتاح لهم الفرصة . وهم أهل لكل ثقة

وجديرون بأن يحملوا عن النجوم المتقاعسين المتآكلين الآفلين عبء المسرح كاملا .

إن على مسارح الدولة أن تقدم على خطوتين رئيسيتين فى طريق الاصلاح . أولهما إنهاء نظام الفنان المسرحى الموظف ، والأخذ بمبدأ الفنان المرتبط بفرقة ما ارتباطا يحدده عقد يطول أو يقصر ، بحيث يتناول الفنان أجره إذا ما أتم عمله ، ويحرم منه بل ويجازى إذا ما تهرب من هذا العمل . وهذا أمر سهل التنفيذ . أما الخطوة الثانية ، فهى أكثر صعوبة ، وإن كانت غير مستعصية على الحل . لقد نبهت من سنوات إلى الوضع المتأزم الذى يجد فيه المسرح القيّم - لنسمه كذلك حتى لا نقول الجاد ونجلب على أنفسنا خطيئة إشاعة سوء الفهم - يجد ذلك المسرح فيه نفسه منذ ظهور التليفزيون والڤيديو . قلت على صفحات «الهلال» أن ما كان يقدمه المسرح القيِّم فى الستينيات قد هاجر إلى الشاشة الصغيرة، وأنه بفضل جهود كتاب واعين ومخلصين وجادين وواسعى الثقافة من امثال اسامة أنور عكاشة ومحفوظ عبد الرحمن وغيرهما ، أصبح مضمون المسرح القيِّم يقدم بوسائل أفضل وأرخص ، وأوفر راحة ، وأعرض بما لا يقاس من جمهور المسرح الحى . فى الستينيات تباهى المسرح ما بين قيِّم وغير ذلك ! - بأنه حقق إقبال مليون متفرج فى عام واحد ، عملت فيه

كل فرق الدولة مواسم كاملة . اليوم يشاهد المسلسلات الجيدة جمهور لا يقل عن ثلاثين مليونا في مصر وخارجها وذلك في اليوم الواحد وفي كل يوم حتى انتهاء المسلسلة .

معنى هذا أن المسرح الحي عليه أن ينظر بعمق في أساليبه الفنية وفي المسرحيات التي يختارها ، وأن يتعرف إلى صيغة مسرحية جديدة تشمل الفكر والفرجة معا . هذه دعوة قديمة تقدمت بها من سنوات ، والحاجة إلى التمسك بها وتعميق خلق الصيغة التي توفرها هي الآن أكثر إلحاحا من أي وقت مضى .

لا خوف على المسرح الحي من دراما التليفزيون ، بدليل نجاح مسرحيات اعتمدت صيغة الفكر والفرجة معا مثل : «أهلا يابكوات» ووجهة نظر ، و «بالعربي الفصيح» من مسرح لينين الرملي ومحمد صبحي ، و «منين أجيب ناس» و «الملك هو الملك» من فرقة المسرح الحديث التابع للدولة . ومسرحية : «إنقلاب» من مسرح جلال الشرقاوي ولكي يصل مسرح الدولة إلى إيجاد هذه الصيغة المهمة والضرورية لضمان بقائه ، عليه أن يشجع كتاب الشباب - يسعى إليهم ، ويوجههم ، ويبذل لهم الحب الذي يستحقون . وعليه كذلك أن يوسع رقعة الحرية أمامهم فلا تفتك بأعمالهم الرقابة الصارمة أو التدخل في أمور المسرح من قوى ضاغطة تمد نفوذها ومالها من خارج مصر لتشكل أمور الثقافة والفن في بلادنا حسب مصالحها هي ، وأهوائها .

الفصل الثانى

قضايا مسرحية

التأليف القــومى أولا ..!

الظاهر أننا على وشك أن نأخذ بمبدأ جديد فى تنظيم العروض المسرحية التابعة للدولة، وهو مبدأ النسب، أو الحصص .. فقد نشرت الأهرام بتاريخ ٢٢ مايو : أنه تقرر أن تخصص مسارح الدولة نسبة تصل إلى ٥٠٪ للأدب العالمى، مترجما أو مقتبسا أو ممصرا، ونسبة أخرى ـ لم تحدد ـ لأدب المعركة .

والسؤال الذى يثيره هذا الخبر هو: ماذا نريد من المسرح فى بلادنا؟ هل نريد منه أن يعطينا نشاطا مسرحيا وحسب، أى أن نقدم على خشباته تشكيلة بديعة من المسرحيات تشمل مسرحيات مستوردة بنسبة تصل إلى ٥٠٪ ، ثم نزيد هذه النسبة من أدب المعركة ، وشىء آخر من الأدب المحلى ، حتى نكمل المائة فى المئة ، ثم نستريح ؟ أم هل نريد لهذا المسرح أن يكون ـ كما كان دائما ـ التعبير الحى عن وجداننا القومى؟

وبعبارة أخرى : هل نريد الابقاء على الحركة المسرحية القومية التى نبتت بيننا فى سبعينيات القرن الماضى ، واستمرت متقطعة، متفاوتة الأثر ، حتى ثورة ١٩٥٢، حين ازدهرت ازدهارا

واضحا، وأخرجت مسرحيات قومية كثيرة، مست شغاف القلوب، وملأت قاعات المسرح بالناس ؟ أم نريد العودة إلى سياسة :

على نحت القوافى من معادنها

ولا على إذا لم تفــهم البقر ؟

لقد جربنا السياستين معا من قبل . فمنذ أن أفتتح خديو مصر إسماعيل باشا دار الأوبرا فى عام ١٨٦٩ وأصحاب الفخامة والجلالة والرفعة والمعالى والسعادة : خديو مصر وسلاطينها وملوكها ، وباشواتها يستوردون المسرحيات والفرق المسرحية فى كل عام .

ولم يحدث أن نشأ عن عمليات الاستيراد الارستقراطية هذه مسرح ذو بال، استطاع أن يلفت الأنظار .

ومن الناحية الأخرى ، منذ أن خبط يعقوب صنوع رأسه فى الحائط مرة ومرات، وكون فرقة مسرحية أنشأ لها مسرحيات مناسبة ثم تلاه محمد عثمان جلال بتمصيراته الشهيرة لموليير ، وفرح أنطون بمسرحيته الجادة : «مصر الجديدة» . ومحمد تيمور بكوميدياته الأخلاقية ، وتوفيق الحكيم بمسرحيته «المرأة الجديدة» بالذات ، وأحمد شوقى بمسرحياته الشعرية .. وخاصة مسرحية : «الست هدى» .

ومنذ أن نجح نجيب الريحانى فى خلع قناع كشكش والخروج

إلى دنيا الكوميديا الانتقادية الفسيحة ، منذ أن كتب نعمان عاشور كوميديا المغناطيس الاجتماعية.. منذ تلك التواريخ جميعا ونحن نتمتع بمسرح قومى فعلا، ينبع من بيننا، ويعبر عنا، ويمثل إسهامنا الواضح فى الحركة المسرحية العالمية فما الذى حدث حتى نعرض عن هذا كله ، ونلجأ إلى أسلوب حصص الاستيراد المعروف فى التجارة ؟

يقال : إن النصوص المصرية ليست كافية. ويقال : كافية أو غير كافية ، فحتم علينا بوصفنا جزءا من هذا العالم أن نقدم المسرح العالمى على خشباتنا .

والمسرح العالمى واجب التقديم طبعا. ولكن : هل يقدم على حساب التأليف القومى ؟ وهل يؤدى هذا إلى نتيجة ؟ ليت الأمر كان بهذه السهولة . إذن لضمنا لأنفسنا حركة مسرحية مزدهرة طول الوقت ، وبأرخص الأسعار ولكن المسرح لا يقوم على الاستيراد لا هنا ولا فى أى بلد من بلاد العالم .

لم يقم المسرح فى روسيا حتى ظهر «تشيخوف» ولا فى النرويج حتى ظهر «أبسن» ، ولا فى أمريكا حتى ظهر «أونيل» ، ولا فى أنجلترا حتى ظهر «برنارد شو» .

أعلم ، من الخبرة السابقة ، أن النصوص ليست كافية، ولن تكون كافية تماما فى يوم من الأيام . ولكن لكل شىء علاجاً .

لننظر مثلا ، ماذا يفعلون كعلاج لقلة النصوص فى الخارج . فى إنجلترا مثلا يقدمون روايات دكنز بعد إعدادها للمسرح، فتحقق نجاحا كبيرا . ويقدمون عروضا مسرحية على أساس من رسائل برناردشو لصديقاته الممثلات ، فتنجح العروض .

وفى هذا الموسم يقدمون الحكايات الشعرية التى كتبها تشوسر في القرن الرابع عشر بعنوان : «حكايات كانتربرى» ، وتحقق نجاحا واضحا يفعلون هـــذا ـ جزئيا ـ لعـــلاج قلة النصوص .

ولكنهم يفعلونه ـ وهذا هو المهم ـ كى يمدوا جذور المسرح القومى إلى ألوان أدبية أخرى ، وأولى بنا أن نفعل نحن الشىء ذاته فنفتش جاهدين فى تراثنا الأدبى عن أعمال نقدمها على المسرح لأن مواردنا من التأليف المحلى أقل وحاجة مسرحنا القومى إلى الانتشار والاستمداد من مواهب أخـــرى خارج المســرح ، أكبر بكثير .

وعلينا قبل هذا ، وبعد هذا ، أن نقر ـ راضين ـ بـــأن مســـرحيات أربـــال ، وجيلديرود ، وشكـسبير ، واليونانيـات والرومانيات لا يمكن أن تصنع لنا مســـرحا ، وإن فائدتها الأساسية تتحدد ، بالنسبة لنا ـ بالقدر الذى تعيننا به على أن ندعم مسرحنا القومى القائم فعلا .

ثقافة القاهرة .. وثقافة الأقاليم

من الخطورة بمكان أن ننادى ، كما نادى الصديق الدكتور لويس عوض فى الأهرام يوم ١٨ ديسمبر ، بأن تقتصر سياسة تثقيف الجماهير عندنا على : «نقل الفنون والآداب من عقل مصر المستنير وقلبها الدافق ـ أى من القاهرة ـ إلى ريف مصر » .

إن هذا جزء واحد فقط من عملية تثقيف الجماهير ، أما الجزء الآخر والمكمل ، فهو معاونة ريف مصر على تنمية فنونه وآدابه .. وحفظ الصالح منها من الضياع ، وتطويره وتكملته من كل سبيل.

فإذا ما أنكرنا أن الريف له فنونه وآدابه الخاصة، ووصفنا مايوجد به من نشاط فنى واضح القيمة بأنه : «جهالات الريف وسخافات المتخلفين» ، وضعنا بهذا أساسا قويا راسخا لواحدة من أخطر العمليات وأبشعها.. عملية لا أظن أن الدكتور لويس عوض يرضاها أو حتى يفكر فيها، تلك هى : غزو ثقافى مدمر تقوم به القاهرة .. وتشوه به معالم وجه مصر، وتعين على استكمال الضرر الذى يرى الدكتور لويس ـ محقا ـ إن الإذاعة والتليفزيون والسينما تقوم به حاليا، ألا وهو تسطيح الفنون والثقافات فى الأقاليم والريف وصبها جميعا فى قالب القاهرة .

إن بالقاهرة ثقافة مصرية وإنسانية راقية .. وبأقاليم مصر وريفها ثقافة محلية وإنسانية أيضا ، وهى تتمايز تمايزا واضحا حسب معطيات البيئة .. فنون النوبة تختلف عن فنون الصعيد .. وفنون سواحل مصر تتباين مع فنون سيوة .. ولكل من هذه الفنون مذاقه الخاص . وكل له دور يؤديه فى حياتنا .. ونحن فى أشد الحاجة إليها جميعا .

إن تثقيف جماهير المصريين لا يمكن أن يتم باستيراد «وابور زلط» ضخم من القاهرة يتولى تسطيح ثقافة الأقاليم ودكها فى الأرض ورصف هذه الأرض . لتقوم فوقها عمارات ثقافية قاهرية الشكل والمحتوى ، تفرض فرضا على وجدان الناس .. ذاك أمر مآله الفشل المحقق .

بل أن ثقافة القاهرة ذاتها محتاجة أشد الحاجة إلى ثقافات الأقاليم، وحين استمدت القاهرة من فنون الريف والأقاليم فعلا، ارتفع فنها وازداد غنى . ظهر هذا بوضوح فى حقل الرقص الشعبى والذى يقدم رقصات من النوبة وسيوة ومن السواحل والصعيد تهز الوجدان القاهرى هذا وتجعله يفيق من غفلته ، وينفض عنه بعض هذا الغرور الشديد، الذى يصور له أنه يحوى أرقى مايعتمل فى الروح المصرية من أحاسيس !

ويلفت النظر فى مقال الصديق لويس أنه ينكر على الريف والأقاليم ثقافاتها، ولا يرى فى مصر كلها إلا ثقافة القاهرة ، ثم يسمح ـ فى أعماقه ـ بأن يكون للقاهرة ثقافتان : ثقافة القطاع العام ، وثقافة القطاع الخاص !

فهو ينادى بأن تتفرغ الدولة لإنتاج الثقافة الرفيعة، وتترك الثقافة الشعبية لأيدى رجال القطاع الخاص.. ومنذ سنوات وهو يطالب بأن تتخفف الدولة من بعض أنواع الفنون الجماهيرية التى نجح فيها القطاع العام ، وتتركها لقمة باردة لأفواه القطاع الخاص : فنون مهمة مثل السيرك ، والاستعراض ، والرقص الشعبى .

ولو استجابت الدولة لهذا المطلب، لتحولت وزارة الثقافة إلى إدارات متحفية منعزلة كل الانعزال عن جماهير الناس، فكان فى هذا فشلها المؤكد .

بل لو كان موليير وشكسبير قد نهجا هذا النهج ، لما أصبح لفنهما كل هذا السحر الباقى، الذى يجعل الدكتور لويس يطالب بتقديم فنهما على المسرح المصرى .

إن موليير قد عبّ عبا من فنون السيرك والكوميديا الشعبية الإيطالية.. وتهرأت أحذيته وتشققت قدماه من طول التجوال فى

ريف فرنسا وطرقها الرئيسية والفرعية، قبل أن يستطيع إخراج روائعه .

وشكسبير استخدم كل فنون البهلوان والمهرج الشعبى وفنون «القافية» وجلسات السمر الخاصة، كما استخدم تجاربه الكثيرة كممثل جوال، وحرفى ومقاول لتوريد المتعة للجماهير العريضة ـ استخدم هذا كله فى صياغة مسرحيات باقية .. باقية لأنها تجمع بين الفرجة والفكر معا، ولأنها تبدأ بالفرجة أولا، كأساس لابد منه لبناء صرح الفن الشامخ الجميل .

شىء واحد فى مقال الصديق لويس، أوافقه عليه كل الموافقة.. وهو ضرورة أن تنظر الدولة إلى الثقافة على أنها خدمة لا سلعة . ذلك شعار رفعناه من زمن ، وطالبنا بإلحاح بأن تأخذ به جمهوريتنا .. فإن الوجدان القومى الذى تشكله الفنون والآداب ثم تغذيه من بعد وتنميه ، لايمكن أن يكون مجالا للمساومات ، ولا يجب أن يخضع لتقلبات الأرباح والخسائر .

إن الثقافة ، مهما اتفقنا عليها ، ومهما بدا لنا أننا نخسر فيها من مال، هى كسب دائما . كسب متصل . كسب فى الحاضر .. وكسب فى المستقبل .

فرنسا شىء ونحن شىء آخر

قال الدكتور لويس عوض فى عدد ٣٠ يوليو من الأهرام : إن فرنسا ـ فى الموسم المسرحى الحالى ـ تقدم عروضا أغلبها لكتّاب غير فرنسيين، رغم أنها دولة عمرها المسرحى يصل إلى ثلاثة قرون

قال هذا فى معرض الدفاع عن موسم أغلبه من المسرحيات الأجنبية، يقال : إن هيئة المسرح قررت تقديمه، وأول ما ينبغى أن نلاحظه فى عبارة الدكتور لويس هو أنها أغفلت تماما أوجه الخلاف الشديد بيننا وبين فرنسا من جهة، وبيننا وبين العالم الغربى ـ بل والعالم بأسره ـ من جهة أخرى .

فرنسا وراءها ثلاثمائة عام من التاريخ المسرحى .. ولها رصيد كبير من التأليف المسرحى الخالص، ولها أعلامها الشامخة فى فن المسرح من أمثال راسين وموليير .

فإذا قدمت اليوم موسما أجنبيا فى معظمه .. فهى تملك أن تفعل هذا مستندة إلى تراثها الكبير واثقة إنه لا خوف على هذا التراث من الضعف ، فقد اجتاز مرحلة النشوء . وأصبح من غير

المحتمل أبدا أن تؤدى العروض الأجنبية فى فرنسا إلى ملاشاة الشخصية القومية فى المسرح .

ومن جهة أخرى .. فإن من يسميهم الدكتور لويس كُتّابا غير فرنسيين ، هم فى الغالب أوروبيون وأمريكيون . وليس هؤلاء أجانب على فرنسا فكلهم إنتاج الحضارة الغربية التى تمثل فرنسا أحد أقطابها ، فالأخذ والعطاء هنا يتم بين أناس متقاربين وجدانيا، بحيث لا يمكن القول بأن المأخوذ منه غريب على النظارة الفرنسيين، على نحو مايبدو بيكت أو أربال غريبا علينا .

أما نحن ، فرغم المائة والعشرين عاما التى انقضت منذ تعرف العرب المحدثون إلى فن المسرح نقلا عن الغرب، فإننا لم نبدأ مرحلة التأليف الخالص إلا منذ ثلاثين عاما أو نحوها . ولا تزال الشخصية القومية عندنا محتاجة إلى مساندة وحراسة، أقرب السبل إليهما أن نحتفى بما يضعه كُتابنا نحن : نخرجه ، وندرسه، وننفذه، ونوجهه ونسد أوجه النقص فيه، ولا نهمل ـ فى الوقت ذاته ـ تقديم المسرح العالمى . وإذا كان لابد من تبنى مبدأ النسب فى العروض .. فالنسبة الغالبة ينبغى أن تكون للمسرح العربى، سواء فيه المكتوب فى القاهرة ، أو دمشق ، أو بيروت أو بغداد، أو الكويت ، أو تونس، أو الجزائر ، أو الرباط . اذا قلت النصوص عندنا ـ بل حتى اذا توافرت فعلينا أن نتزود من إنتاج هذه البلاد العربية .. ولن نكون فى هذا بدعا بين الناس ..

فالفرنسيون والانجليز والروس والأمريكان يفعلونه ، دفاعا عن مسرحهم ، وتأصيلا لفكرة الروابط الثقافية بين المتشابهين وجدانيا وفكريا .. ودعما للعالمية الحقيقية فى الفن .

ذلك أن نقل الفن من العواصم الأجنبية إلينا ليس فيه عالمية محتمة. وليس فى نقل فننا المحلى إلى عواصم العالم كسر للحواجز بالضرورة .

وإنما يصبح فننا عالميا إذا نضج التعبير عنه محليا، إذا ذاك لايحتاج إلى أتوبيسات أو طائرات لنقله. بل هو يحلق من فرط النضوج .

والدليل على هذا ليس بعيدا .

فمن سنوات ، استطاع كاتب أيسلندى أن يحصل على جائزة نوبل ، رغم أن العالم بأسره لايعرف الكثير عن الأدب الأيسلندى ، ولا عن لغة هذا الأدب .

ومغزى هذا واضح : وهو أن الإخلاص للواقع المحلى، وتعميق التعبير الفنى عنه، هو العامل الرئيسى فى اجتياز الفن مرحلة الخصوصية إلى مرحلة العمومية . ثم تأتى بعد ذلك بقية العوامل .

والترتيب ليس آليا بالطبع . فالفنان لا يبدأ ـ عامدا ـ بأن يكون محليا ، وإنما هو يطاوع نفسه ، ويستخدم طاقاته جميعا، وينتج فنه، فاذا جاء هذا الفن ناضجا ، تبينا فيه على الفور المحلى والعالمى معا .

الجديد يحتضن القديم فى المسرح

من أطرف أنباء لندن المسرحية، أن مخرجا طليعيا اسمه نيفيل دريدبرج مشغول الآن بتدريب ممثليه على مسرحية : «الملك لير» التى يقوم بإخراجها من وجهة نظر جديدة .

قرر دريدبرج هذا أن يمسك بخناق شكسبير، ويجعل مسرحيته تقول ما كان يمكن أن تقوله لو أن شكسبير كان معنا اليوم، وألقى نظره الثاقب على الوضع العالمى . وفى سبيل هذا ، أعاد المخرج ترتيب بعض أجزاء المسرحية بشكل عنيف فجعل التمثيل فى مواضع منها يمضى من نهاية مشهد ما إلى بدايته، وفى مواضع أخرى جعل الحوادث تمضى في خطين متوازيين: من البداية إلى النهاية ومن النهاية إلى البداية في وقت واحد . وأعطى دور لير للممثل باسبى سليسر، أحد أعضاء جماعة الفهود السود، كما جعل ابنتي الملك العاقتين : ريجان وجونوريل ترتديان ملابس بوليس دولة جنوب إفريقيا العنصرية .

أما دور البنت المخلصة : كورديليا، فقد أعطاه لممثل شاب ، وهو كف بيرست.. الذي يلعب الدور وهو عار طول الوقت ! وبالإضافة إلى هذا ، صمم المخرج حركته المسرحية بحيث يسمح

للنظارة بالمشاركة الكاملة فى الأحداث ، وقرر أن يوزع عليهم مدافع المورتار من أحدث طراز .. ليطلقوا بها قذائف البطاطس على خشبة المسرح، على أن يتلقوا من الخشبة قذائف مماثلة !

★★★

عند هذا الخبر الطريف توقفت طويلا ، وأنا أتأمل ما يحدث فى المسرح العالمى من تطورات .

تجتاح هذا المسرح الآن موجتان عارمتان تهدف ـ كل بطريقتها ـ إلى تجديد حيوية هذا الفن فى الشكل والمضمون معا .

أما الموجة الأولى فتركز على الشكل على اعتبار أنه القناة الموصلة إلى الناس . الشكل هو الذى يحمل الفن والرأى معا والعمل على أن يصبح هذا الشكل أكثر قربا من الناس وأشد إلتصاقا بوجدانهم كفيل ـ فى رأى هؤلاء ـ بأن يعيد الفن المسرحى إلى حضن الشعب وأن يعينه على أن يثبت فى وجه وسائل التعبير العاتية التى تمثلها السينما والإذاعة الصوتية والمرئية .

ومن هذا الجانب تأتى موجات الأشكال المسرحية الجديدة المتتابعة : مسرح الحلقة ـ مسرح الشارع ـ المسرح التسجيلى ـ المسرح المرتجل ـ مسرح الوقائع اليومية .. إلخ .

أما الموجة الثانية فلعلها أجرأ وأشد أثرا ، وهى تحاول ـ تارة ـ تجديد مضمون المسرحيات أو «تعصيرها» ، أى جعلها أكثر

ملاءمة للعصر، كما فعل دريدبرج بمسرحية الملك لير . وتارة أخرى تحاول أن تلقى ضوءا جديدا على النصوص القديمة، بقلب أحداثها رأسا على عقب ، مثلما فعل الكاتب التشيكى الأصل سليد ، الذى عرض أحداث هاملت من وجهة نظر شخصيتين ثانويتين فى المسرحية هما : روزينكر انتس وجيلد نشترن ، ووضع الشخصية الرئيسية هاملت فى خلفية الأحداث .

أما نحن . فلم نحاول ـ حتى الآن إلا الأسلوب الأول . قدمنا المسرح التسجيلى . وقدمنا مسرح الحلقة وأحدثنا تغييرات فى شكل الخشبة، وذلك فى مسرحيات : «النار والزيتون» و «آجاممنون» و «ليلة مصرع جيفارا» على التوالى .

غير أننا كنا فى هذا كله مجرد ناقلين لتجارب غيرنا ، نتشجع على حسابهم ونخاف أن نقدم تجارب نابعة من عندنا . والدليل على هذا أننى قدمت من ثلاث سنوات لكل من سعد أردش وحمدى غيث فكرة تمثيل مسرحية : «أندروكليس والأسد» لبرنارد شو فى خيمة السيرك القومى ، فتحمس مدير السيرك عبد الفتاح شفشق، ولم تتألق الفكرة لدى سعد أو حمدى إذ ذاك ، وظلت بلا تنفيذ حتى الآن !

أما إعادة صياغة المسرحيات القديمة، فلم نجربها قط مع أننا فى أشد الحاجة إليها الآن ـ من ناحيتى المبدأ والحاجة اليومية معا .

ومرة أخرى أذكر أننى عرضت هذا الأسلوب على كثير من مخرجينا فلم يتحمسوا له . اقترحت أن نقدم مسرحية : «قنابل» لمحمود تيمور فى صيغتها الدارجة ، بعد أن ندخل على خاتمتها إضافة محدودة .

ذلك أن المسرحية تعالج مشكلة أسرة من كبار الملاك، تهرب من غارات الحرب العالمية الثانية إلى الريف وهناك تحدث لأفرادها أحداث كوميدية مختلفة ، تنتهى بأن يجتاح القرية وباء الكوليرا، فيسجن أفراد الأسرة وراء النطاق الصحى الذى تضربه السلطات حول القرية .

وقد اقترحت يومها أن يضاف إلى النطاق الصحى، نطاق اجتماعى، نوحى بأنه وشيك القدوم، على إعتبار أن أحداث المسرحية تجرى على مسافة زمنية قصيرة من ثورة ١٩٥٢ ، ومن المنطقى أن نلقى بظل هذا الحدث الكبير على المسرحية، فيعمق معنى النطاق الصحى، ويصبح رمزا للنطاق السياسى والاقتصادى الذى ضربه مجتمع الثورة على النظام الاقطاعى، وبهذا نستطيع أن نقدم «قنابل» فى الستينيات ، وهى التى كتبت فى الاربعينيات .

وكما قلت آنفا ، لم يتحمس أحد لهذه الفكرة ، ولا لما تمثله من أسلوب فى معاملة التراث . ولو وجد من يتحمس لهذا كله آنذاك، لما ظللنا حتى اليوم نقرأ مسرحيات التراث : فرح أنطون مثلا، ومحمد تيمور ، وغيرهما ثم نقول فى براءة: إنها مسرحيات قديمة لا تصلح لأن تقدم اليوم .

الفنون والنـــاس

قبل أن ندخل الاشكال الفنية المختلفة إلى بلادنا، علينا أن نتبين حقيقة مهمة هى أن أرضنا الطيبة لا تمنح الغذاء والنماء لهذه الاشكال على قدم المساواة وبدون تمييز .

هناك فنون يجود زرعها فى بلادنا، وأخرى تنمو نموا متوسطا، وثالثة تعيش على الهامش ، ورابعة تموت ونحن نزرعها! ولنأخذ مثلا : فن الأوبرا .

ما أكثر ما حاولنا أن نمد له جذورا بيننا، وما أقل ماحققته هذه المحاولات جميعا من نجاح !

ليس السبب ـ كما يقال ـ قلة الأصوات المدربة، ولا قلة الرعاية، ولا قلة الاعتمادات. السبب الحقيقى أن فن الأوبرا مجاف لوجدان الشعب ولطريقته فى الغناء والاستمتاع بالغناء إن شعبنا يرى طريقة الأداء فى الأوبرا مصطنعة ، وغريبة وبعضنا يراها مضحكة . ومن العبث أن نحاول، بالزجر ، أو الإهانة أو الاتهام بالتخلف إقناع الشعب بقبول ما لايقبله ، إننا متخلفون فى هذا المجـــال . إنـــه يعنـــى ـ ببســـاطة ـ أننـــا مختلفون ،

مختلفون ـ أكرر ـ لا متخلفون .

وفى الفنون ـ كما فى الطبيعة ـ يعتبر الاختلاف نعمة، لأنه مصدر تنوع وثراء، رفض شعبنا فن الأوبرا ولكنه لم يرفض الأوبريت ومعنى هذا أنه يحب الغناء بعض الوقت، والرقص بعض الوقت والحوار بعض الوقت، فهذا أقرب إلى مزاجه وإلى طبيعة الحياة من حوله ، من الغناء المتصل الذى تحويه الأوبرا .

وهذه حقيقة ينبغى أن توضع دائما فى الاعتبار ، ولنأخذ مثلا ثانيا :

الرقص :

حقق الباليه فى بلادنا نجاحا لابأس به ، وأتت الجهود التى بذلت فى هذا المضمار ثماراً معقولة، ولكن هذه الثمار لاتثبت للمقارنة إذا قيست بالنجاح الأكبر وخصوصا الذى أحرزه الرقص الشعبى عندنا .

وليس فى هذا مايدعو للعجب .

فالرقص الشعبى ، رغم أنه يستخدم أصولا وقواعد من الخارج، يعبر عن وجدان الشـــعب وعاداته ومأثوراته تعبيرا واضحا .

أما الباليه فيعبر عن قيم عامة، أو أقل شيوعا بيننا، ومن هنا

كان نجاحه المحدود .

وهذه المقارنة ذاتها تقوم بين الموسيقى العالمية والموسيقى العربية، ومايحققه تقديم كل منهما من نجاح .

هناك السباق لحضور حفلات فرقة الموسيقى العربية من جهة. والإقبال المحدود على حفلات الأوركسترا السيمفونى من جهة أخرى، ينبغى أن تحفزنا هذه الظاهرة إلى مزيد من الاهتمام بالموسيقى العربية، تسجيلا ودراسة وتطويرا وأداء، بدلا من أن نسخط على تخلف عندنا مزعوم !

ماذا نستفيد من هذه كله ؟

علينا أن نستلخص منه دروسا هامة. أولها : أن التخطيط للفنون ينبغى أن يبدأ بمسح وفحص ماهو قائم فعلا. وثانيها : أن الطريق إلى العالمية يبدأ من حيث يتم التعبير عن الموضع المحلى . وثالثها : أنه كما لا يمكن للفن القومى أن ينمو بمعزل عن الفن العالمى ، كذلك لا يمكن للفن العالمى أن يكون بديلا عن الفن القومى .

تلك هى خلاصة تجربتنا فى الأدب ، حيث استطعنا أن نخلق أدبا قومى المحتوى عالمى الأسلوب .

فعلنا هذا بأن اقترضنا من الغير الاشكال الأدبية العصرية ثم

شحناها بالمضمون القومى على دفعات مضطردة التقدم ، حتى أصبحت فى نهاية المطاف ألوانا قومية فعلا .

وكان مما له مغزى خاص فى هذا السبيل أننا لم ننجح النجاح الواضح إلا فى الحقول الفنية التى لها أصول فى تراثنا مثل القصة والرواية .. أو تلك التى أثبت شعبنا أنه متشوق إليها.. راغب أشد الرغبة فى أن تقدم بيننا مثل العروض المسرحية بوجه عام.

حول شعار : المسرح للمسرحيين

فى رأيى أن الشعار الذى يرتفع بين الحين والحين، مناديا: «المسرح للمسرحيين» لم ينفع الحركة المسرحية فى الماضى، ولن ينفعها فى المستقبل .

إنه بناء صغير ضيق ، يقام فى مكان فسيح، ولا تلبث المقارنة بين ضيق البناء وعظم المكان أن تكشف قصور الشعار وخطره .

ليس المسرح ملكا لأحد . إنه بأوسع معانى العبارة ملكية عامة.

ومن يقرأ تاريخنا المسرحى، بانتباه يجد المسرح قد قام على أكتاف عديد من الناس ، بعضهم من غير أبناء المهنة، وإن أحبوا المسرح حبا جما وخدموه فأصبحوا بهذا من أهل المسرح . هناك ـ مثلا ـ عبد الرازق عنايت، المفتش بنظارة المعارف الذى أقام للقبانى فى نهاية القرن الماضى مسرحا انفق عليه من حر ماله، فلما احترق المسرح عن آخره وضاعت معه ثروة كبيرة لم تقعد الكارثة بالرجل عن مواصلة خدمته فاستأجر مسرحا آخر ، وجهزه أحسن تجهيز، وكون مع سلامة حجازى فرقة فنية عملت على أول مسرح أهلى عصرى فى بلادنا وفيه تألق نجم الشيخ سلامة وذاع صيته .

بمقياس «المسرح للمسرحيين» ينبغى أن نطرد عبد الرازق عنايت من كل حديث عن المسرح فلم يكن الرجل مؤلفا ولا مخرجا، ولا ممثلا، ولا حتى ناقدا ، وإن كانت خدماته للمسرح تعدل خدمات بعض هؤلاء .

ولكننا لا نفعل هذا، وإنما نحيى ذكرى الرجل ونجلها فهو، قد أثبت أن حبه للمسرح حب خالص يرتفع عن الرغبة الشخصية والمصلحة.

بفضل المثل الذى ضربه عبد الرازق عنايت وغيره من محبى المسرح، قام بيننا شيء ثمين تفتقده الحركة المسرحية الآن أشد افتقاد . قامت «الرهبنة المسرحية» .

نشأ ذلك الشعور القيم بأن على الفنان أن ينذر نفسه وحياته كلها لخدمة الفن المسرحي ، لا يقعده عن هذا سوء تقدير ولا يدير رأسه نجاح .

لنأخذ مثلا آخر من الغرب فى أواسط الخمسينيات ، قامت فى بريطانيا حركة مسرحية مهمة ما لبثت أن جددت شباب المسرح البريطانى وأعادت إليه حيوية كان يفتقدها ، تلك هى حركة ، الشبان الغاضبين ، التى تزعمها جون اوزبورن .

وعلى كثرة ما كتب عن اوزبورن وزملائه، لم يكتب ما يكفى عن الدور الذى لعبه الناقد المسرحى كينيث تاينان فى تمهيد الأرض لنجاح الحركة الجديدة .

لقد احتضن تاينان حركة الغاضبين كما يحتضن العاشق حبيبا طال غيابه .

وكرس الكاتب قلمه وعلمه وقدرته وذكاءه للدعوة للمسرح الجديد وللدفاع عنه فى وجه الخصوم ، حتى لقد عاب عليه البعض هذا الحماس كله، فقالوا: يكفيك ما نثرت فى طريق الجدب من زهور !

وليس تاينان ممثلا، ولا مخرجا، ولا مؤلفا، وإنما هو مجرد ناقد .

فإذا رحنا نقيس الخدمات التى أداها للمسرح البريطانى المعاصر، فأين نضعه، والمسكين ليس من أهل المهنة؟

نضعه ـ بالطبع ـ كما وضعه قومه فعلا : بين فنانى المسرح المرموقين ـ ذلك إذا كان المسرح الحق قبلتنا، وأردنا أن يرتفع هذا الفن الجميل عن حدود المهنة الضيقة .

لقد جربنا فى الماضى أن نولى أمور المسرح أهل المهنة وحدهم . فلم تكن التجربة سارة ولا مشجعة .

ومعنى هذا أن المسرح، يحتاج فوق جهود أهل المهنة ـ إلى جهود عديد من الناس . يحتاج الدارس والباحث والهاوى والصديق والمؤرخ ، كما يحتاج المخرج والممثل والمؤلف .

وبعض من مزايا المسرح ، وسر من أسرار قوته وضعفه معا، أنه فن الناس جميعا. وأنه لا يمكن أن يقوم إلا بجهد ومباركة من الناس جميعا .

كأنما كان ينقص المسرح أخطار غير الأخطار الفادحة التي تأخذ الآن بخناقه. كأنما كان محتاجا إلى هم جديد يصنعه نفر من أبناء الحرفة المسرحية يرددون فى إصرار : «المسرح للمسرحيين» .

قول يبدو وكأنه حق وصدق، فأى بأس فى أن يعلن المشتغلون بالحرفة المسرحية أنهم ـ وحدهم ـ أهل لأن يتصدوا لها ؟

لا بأس على الاطلاق ، إذا صح أن المسرح مهنة وحرفة لاغير، ولكن : هل هذا صحيح؟ هل المسرح هو نقابة المهن التمثيلية وحسب؟ هنا يبدو الخطر الكبير الذى يوقد هذا النفر من أهل المسرح تارة ، وفى وهمهم أنهم يؤدون خدمة كبرى ترمى إلى استبعاد «الدخلاء» !

يرفع هـــذا الشــعار فى الوقت الراهن، المخــرج التونسى « المنصف سويسى » يرفعه في إلحاح وعدم تبصـــر ، ويطبقه على التجمعات المســـرحية التى يدعو إليهـــا فى قرطاج ، وقد وجد شــعاره هذا صدى فى تجمعات أخـــرى فى بغـداد وعمان ودمشق .

فهذه التجمعات تكرس فكرة أن المسرح هو مخرج وممثل، وربما ـ في بعض الأحيان ـ مؤلف أيضا ! ولكنه ـ ابدا ـ ليس الناقد المسرحي وهو بالقطع ـ ليس ذلك الكائن الغريب الذي يبدو أن السويسي وأمثاله، لايرون له وجودا، ولا رسالة ولا فائدة في حقل المسرح وهو : المفكر المسرحي : المنظر المسرحي : المؤرخ المسرحي وكل من يقلب الرأى في النشاط المسرحي دون أن يتشرف بالانتساب إلى نقابة المهن المسرحية !

ومن الأنصاف للسويسي أن نقول : إنه لم يبتكر هذا الشعار وإنما وجده جاهزا في مخازن الحركة المسرحية فالتقطه، وهو شعار يرتفع بين الحين والحين . في حالتي نهوض المسرح وانحطاطه معا .

في الستينيات ، كان المخرج المصرى عبد الرحيم الزرقاني يردد الشعار ذاته ، و بحسن نية، ورغبة طيبة في انقاذ المسرح من «الطفيليين» الذين تقدم ذكرهم، وكان يردده أيضا نعمان عاشور، الذي كان يضيق كثيرا بالنقاد المسرحيين، ويزداد ضيقه حين يتصدى للحديث عن أهل الفكر، والنظرية في المسرح فقد كان ـ رحمه الله ـ لايرى في المسرح إلا المؤلف المسرحي .

غير أن النهضة المسرحية العارمة التي كان يتدفق نورها في الستينيات مالبثت أن طغت على الأصوات التي كانت تسعى إلى

إصابة النهضة المسرحية بقصر النظر . قام كُتَّاب مسرحيون مفكرون مثل ألفريد فرج ويوسف أدريس ومحمود دياب فى مصر، ويوسف العانى في العراق ، وسـعد الله ونوس فى سـوريا، وعز الدين المدنى فى تونس، والطيب الصديقى فى المغرب قاموا يبذلون للمسرح فنهم وفكرهم معا .

ودخل حقل المسرح نقاد على قدر كبير من الثقافة والمعرفة والاحاطة بشئون المسرح فى أبعاده التاريخية والسياسية والاجتماعية والفنية ، من أمثال : محمد مندور ولويس عوض ومحمود أمين العالم في مصر ، وسليمان قطاية وعادل أبو شنب فى سوريا .

ثم خطت النهضة المسرحية خطوة ثورية أخرى حين تغير مفهوم الاشراف على الحركة المسرحية من مجرد «إدارة» هذه الحركة إلى «قياداتها» قيادة واعية على أيدى أناس جمعوا الخبرة الثقافية والفنية إلى جوار البصيرة الإدارية ، حدث هذا فى مؤسسة فنون المسرح والموسيقى والفنون الشعبية التى كان لى شرف قيادتها مع مجموعة من خيرة العقول منذ أواخر الخمسينيات إلى أوائل الستينيات .

إذ ذاك أخذ يقر فى وعى المشاركين فى الحركة المسرحية من فنانين وفنيين وكُتَّاب ونقاد وجمهور أن المسرح أكبر بكثير من أى

من هذه الطوائف وأنه مؤسسة عظمى لايستطيع أحد منهم أن ينفرد بقيادتها أو توجيهها دون أن تضار الحركة المسرحية ككل .

ولننظر إلى تاريخ المسرح فى مصر ـ التاريخ القريب ـ قاد خليل مطران الفرقة القومية للمسرح فى أواسط الثلاثينيات، وتصدى يوسف وهبى لإدارة الفرقة المسرحية الحديثة فى أوائل الخمسينيات . الأول شاعر متفتح ، له توجهات مسرحية والثانى حرفى عن أهل المهنة ـ حرفى صرف ، فماذا كانت النتيجة ؟ قدمت الفرقة القومية فى عهد خليل مطران بعضا من روائع الأدب المسرحى العالمى ورسخت أسسا وركائز للتعامل مع الفن والفنانين المسرحيين ومثلت بداية طيبة لجهاد الدولة فى دعم المسرح الجاد ، بينما اتسمت إدارة يوسف وهبى للفرق المسرحية التى عهد إليه بها بالعيوب المعروفة لنظام الممثل المدير : تفضيل نظرته الشخصية للمسرح على غيرها من النظرات مضافا إلى هذا ماعهد عن يوسف وهبى من فرض مسرحياته على زملائه وعلى الجمهور ، مهما كانت النتائج .

ولنلق نظرة على ماحدث فى المجال ذاته فى أماكن أخرى من العالم فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر . قاد الكاتب هنريك إبسن مسرح بلاده من وضع الفن المغمور، إلى وضع الفن المسرحى القائد، وارتفع بهذا الفن حتى أصبح رأس الحركة

المسرحية المعاصرة فى العالم كله، ولم يكن إبسن مخرجا ولا ممثلا بل ولا حتى مجرد كاتب مسرحي ، بل كان فى المحل الأول والأخير مفكرا فى حقل المسرح .

وحين انتقل فكر إبسن إلى الجزر البريطانية ذات التاريخ المسرحى الطويل، كان الخواء المسرحى ينخر خشباتها والسبات الفنى العميق يشل حركة فنانيها فما لبث برنارد شو أن نفخ فى البوق مستخدما فن إبسن وفنه هو لبعث المسرح البريطانى من الرقاد، ومرة أخرى لم يكن برنارد شو كاتبا مسرحيا وحسب ولا اشتراكيا فقط، ولا مجرد، ناقد مسرحى وموسيقى بل كان مفكرا قبل وبعد هذه الصفات جميعا .

وبين أهل المسرح المعاصر الآن، فنانون مفكرون مرموقون: بيتربروك، المخرج المفكر، وصاحب الحركات التأصيلية، والنظرة الشاملة لفنون العالم المسرحية وليس الغربى وحسب . وايريك بنقلى المخرج الناقد المسرح الغربى المفكر صاحب النظريات المسرحية الجريئة الذى ساند المسرح الحى بالخبرة والمعرفة معا .

وبريتولت بريشت الكاتب المسرحى التجريبى المفكر، الذى تولى الإخراج والتمثيل والتنظير للمسرح دون أن يرفع شعار المسرح للمسرحيين ودون أن يهتف بسقوط كل من ليس مخرجا أو ممثلا .

والغريب أنه إبان ازدهار المسرح العربى، لم يجد فنانو المسرح

الاصلاء غرابة ولا غضاضة فى أن يفيدوا من بحوث مفكرى المسرح.

وهذا هو الطيب الصديقى يعترف - بلا حرج - أنه أفاد من الفصل الذى جاء فى كتابى : «فنون الكوميديا» عن الإمكانات الدرامية للمقامات ، فكتب - بوحى منه - عرضه المسرحى اللامع : «مقامات بديع الزمان الهمذانى» - اعترف الصديقى بهذا كتابة ، حين أهدانى النص المطبوع لعمله المسرحى الشائق الآخر ، «ديوان سيدى عبد الرحمن المجذوب» .

أما فى حال الانحسار الحالى للمسرح فان الحرفيين يتكتلون - ليس لدفع الخطر عن المسرح، بالتوسع فى تلمس المشاركة من كل من يحمل فكرا وفنا وخبرة وعقلا بصيرا ، بل يتقوقعون داخل نقابة مسرحية تحمل شعار : المسرح للمسرحيين !

ولو كان بين هؤلاء الواعين القصيرى النظر من يحمل إلى جوار فنه فكرا ونظرا واسعين إلى الحياة، لو كان بينهم بيسكاتور آخر، أو مييرهولد أو لوركا أو مارون النقاش أو القبانى أو زكى طليمات لقلنا لا بأس ! فنانون ذوو فكر وصنعة يريدون تقصير خطوطهم ، مطمئنين إلى أن النظرة عريضة والابعاد كلها موجودة.

ولكنهم - مع كل الأسف - ليسوا أحدا من هؤلاء الفنانين

المفكرين المرموقين، بل همهم الأول، إنشاء شركة مسرحية محدودة الأسهم، يتبادلون فيها منافع لهم ، ويطل الواحد منهم فى مرايا البهو منها وصور القاعة والكواليس والخشبة فلا يرى إلا نفسه فقط ـ تملأ البؤرة وتنعكس ظلالها على باقى المساحة حتى تشغلها ، وتؤطرها معا .

ألم يأت هؤلاء نبأ باحثين عظام فى المسرح، قدموا له أجل الخدمات عبر كتبهم العميقة العديدة ألا يعرفون الباحث المسرحى الراسخ كالطود : الأردايس نيكول صاحب الكتب الكثيرة عن المسرح نظرية وممارسة، وعلى رأسها جميعا موسوعته الضخمة «المسرح العالمى» !؟ ألم يسمعوا عن مؤلفى سلسلة الكتب المسرحية العظيمة التى ترجمها فى إناة وأفكار ذات المرحوم دريني خشبة وأهمها: كتاب شيلدون تشينى : «المسرح : ثلاثة آلاف عام من الدراما والتمثيل وصنعة المسرح »؟

ماذا كان يقدم هؤلاء الباحثون الكبار سوى الخدمة العميقة للمسرح فنا وممارسة ؟ وماذا فعل درينى خشبة بحياته إذ كان يترجم أمهات الكتب فى المسرح ؟ هل كان يلهو أو يبدد أيام عمره أو يتطفل على المسرح والمسرحيين ؟

آن الأوان كى أقول: إن حركة الازدهار فى المسرح ما كانت لتبلغ مابلغت من شأن لو أن المفكرين على تنوعهم لم يرفدوها

بالفكر والفكرة والتوجيه . قبلهم كانت المسرحيات تختار فى الجلسات الخاصة ، فأصبح الاختيار مبنيا على الرأى الجماعى المدروس فى لجان القراءة .

وكان رجال المسرح يفدون إلينا من بعثاتهم - فى الغرب أساسا - وعلى رءوس الكثيرين منهم قبعات غير منظورة . تعلموا فى مسارح الغرب الكثير وعادوا وهم لا يعرفون تراث أمتهم العربية فى المسرح . فإن عرفوه نظروا إليه فى استعلاء وتجاهل .

فلما جرفتهم إليها مياه المسرح الواقفة، صحح بعضهم هذه النظرة الخاطئة ، وأخذوا يتعلمون ثم يفيدون من تراثنا فى خلق حركة مسرحية صاحية .

فيجب على فنانى المسرح أن يتعلموا شيئا من التواضع . فليس معنى أن أضواء الخشبة وعدسات التليفزيون تضعهم فى أعين الناس وفى قلوبهم ، أنهم وحدهم أصحاب الفضل فى النجاح، سواء على الصعيد العام ، أو حتى فى مجال نجاحهم الشخصى .

عليهم أن يذكروا ، ونذكر معهم دأب رجال يخدمون المسرح بالدراسة المتأنية والمتابعة الصبور من أمثال : إبراهيم حمادة ، وفؤاد دوارة، ورمسيس عوض ، وغيرهم ، اخرج إبراهيم حمادة

كتابه الهام : «خيال الظل» وتمثيليات «ابن دانيال» واتبعه بقاموس المصطلحات الدرامية وعدد كبير من المقالات : والبحوث حول المسرح في وطننا العربي وفي العالم ، وقدم فؤاد دوارة بحوثا كثيرة في المسرح ، أهمها كتبه عن مسرح توفيق الحكيم، إضافة إلى متابعته الدائبة الواعية لحركة المسرح في مصر وباقي أجزاء الوطن العربي .

أما الدكتور رمسيس عوض فقد قدم عمله الفدائي الكبير : «موسوعة المسرح المصرى الببلوجرافية :« ١٩٠٠ ـ ١٩٣٠ » وقدم معها زادا ثمينا لكل من يتصدى للبحث والتفسير والتنوير فى حقل المسرح، إذ أثبت فيها اسماء المسرحيات التى كتبت أو قدمت فى مصر طيلة الأعوام الثلاثين التى تعرض لها الموسوعة، إنه جهد كبير، وعائد مادى قليل، أقل منه هو الاحتفاء بالعمل على المستوى النقدى والبحثى معا !

إن حركة الجزر التي يعانى منها مسرحنا العربى الآن قد أخذت تصيب فنانى المسرح على اختلافهم بما يشبه العشى، وقد أدى التقوقع الذى يدعو إليه أصحاب صيحة : «المسرح للمسرحيين» إلى أن ينزلق إلى نفس المهوى كُتاب مسرحيون كبار نقدر أعلى تقدير جهدهم فى تأصيل الفكر في العمل المسرحى .

فهذا هو الكاتب المسرحى الواسع التجربة، العميق النظرة، الذى جمع بين كتابة المسرحيات وكتب الفكر المسرحى ـ هذا «ألفريد فرج» مؤلف الكتاب الصغير اللماح: «دليل المتفرج الذكى» يردد فى إيمان أن أزمة المسرح الآن تكمن فى سوء التنظيم الإدارى ، وأن التنظيم الجيد كفيل بانتشال المسرح من وهدته. وإنه على عاتق الفنان الفرد ـ وفى إمكانه ـ أن يقوم بدور فعال فى هذا المجال .

يقول ألفريد هذا ، متجاهلا الدور القمعى الذى تمارسه الأنظمة العربية ضد فنانىّ المسرح بالذات ، والتيارات السامة التى تسربها أجهزة الإعلام ـ التليفزيون خاصة ـ ضد المسرح الجاد، والتغير الواضح الذى تبديه للمسرح الفارغ العقل الذى يدغدغ البطون ويطمس العقول .

وفى مجالسه الخاصة وفى بعض الندوات يقول ألفريد فرج: إننا ـ أى رجال المسرح على تنوع وظائفهم ـ قد كنا فى الستينيات متزمتين، مشيرا بهذا ـ ربما ـ إلى الموقف الذى وقفناه ضد الضحك الفارغ العقل الذى كانت فرق المسرح التجارى وبعض فرق التليفزيون تقدمه إلى الناس وتدعو إليه وتكرسه من كل سبيل.. وقد اعترفت من قبل فى بعض كتاباتى أن حرصنا الشديد

على تأصيل الكوميديا المفكرة الناقدة ، قد جعلنا لانلتفت الالتفات اللازم إلى أهمية استخدام أساليب الكوميديا الشعبية ودقائق الصنعة فيها للوصول بالفكر المسرحى إلى أعداد أكبر من الناس.

وقد دعانى هذا إلى إعمال النظر فى الكوميديا الشعبية، ومسرح الشعب ككل، ومن ثم جاءت كتبى الثلاثة فى هذا المجال : «ا لكوميديا المرتجلة » و«فنون الكوميديا» و« مسرح الدم والدموع ».

غير أن هذا الاعتراف ليس معناه أن مايقدمه المسرح التجارى بأسلوب الكوميديا الشعبية هو فن يستأهل الحفاوة الشديدة أو انه فن باق، فقد اثبتت الخمس عشرة سنة الماضية أو نحوها أن فنانى الكوميديا الذين استندوا إلى الضحك الفارغ وحده مالبث أن ابتلعهم النسيان. ولم ينج منهم إلا من تخطى مرحلة افتعال الضحك إلى إستخدام الضحك فى إيصال فكرة أو موقف إنسانى معا، يشهد على هذا مسرحيات مثل : «شاهد ماشفش حاجة» التى تمثل خير تمثيل ما كان لسياسة التمسك بالكوميديا الإنسانية من أثر على مسرح القطاع الخاص، الذى غير جلده أكثر من مرة ليتفادى الإنهيار التام فى مجال مسرحيات إصدار الأصوات الضاحكة على الخشبة لابتزاز صدى ضاحك لها من القائمة .

ثم يقول ألفريد فرج قولا آخر يستدعى التوقف . يقول : إن مسرحا مضيئا خير من آخر مظلم وأنه فى أوقات الأزمات ينبغي ألا نتردد فى التعامل مع فرق القطاع الخاص لضمان أن تستمر عجلة المسرح فى الدوران .

وهو قول ينبغى أن نأخذه باحتراس شديد، فمن الحق أن المسرح المضىء خير من المسرح المظلم ـ شريطة أن يكون هذا الموقف مجرد مرحلة مؤقتة ننتقل بعدها من إضاءة الخشبة لمجرد الحركة إلى إضاءة الخشبة كى تضىء روح الإنسان وعقله معا، فليست الحركة فى المسرح هدفا فى حد ذاته ولاينبغى أن تكون .

كان الحوار يدور بينى وبين الفريد ، فجاء فيه ماتقدم من آراء إذ ذاك قلت له : إننى أؤمن بأنه ليس فى المسرح شىء مقدس سوى الفن المسرحى، وأنه سيان عندى أن يوجد هذا الفن تحت راية مسرح الدولة أو فى القطاع الخاص ، شريطة أن يكون موجودا بالفعل فى المسرح التجارى وليس سرابا يجرى وراءه الكاتب الجاد ، بعد أن أعيته الوسائل كى يقدم فنه من خلال منصات القطاع العام .

عبد المنعم مدبولى

قضيت السنوات الثلاثة الماضية أدرس الكوميديا الشعبية فى مصر والعالم . قرأت من جديد أعمال أرستوفان وبلوتس وكوميديا العصور الوسطى . نظرت فى تراث الكوميديا دى لارتى ، واشعاعاتها المختلفة فى كوميديا موليير وشكسبير. بحثت عن امتدادها المباشر والجانبى فى فنون الكوميديا الشعبية المصرية .

ودرست ما وقع لى من نصوص خيال الظل . وما استطعت جمعه من نصوص مسرح الأراجوز ، وفحصت كوميديا الريحانى والكسار من حيث انتماؤهما فى الكوميديا الشعبية .

وعدت من هذه الرحلة الطويلة لأنظر فيما تقدمه لنا الكوميديا الشعبية المصرية اليوم ، عدت لأبحث هذه الكوميديا بعيون جديدة، لا هى مستعلية ، ولا رافضة . عدت وقد زدت معرفة بفنون الإضحاك . وتبينت كم هى صعبة وعظيمة معاً !

وبهذه النظرة الجديدة أنظر اليوم إلى فن الممثل الكوميدى المرموق : عبد المنعم مدبولى ، وخاصة فى مسرحيته الأخيرة : «هاللو شلبى» التى قدم فيها واحداً من أحسن أدواره، دور فنان المسرح الفقير الأستاذ عنبر .

كان عبد المنعم مدبولى عماد المسرحية الأساسى، وكان فنه الممتاز هو الإغراء الأقوى الذى حملنى على «الصمود» لمسرحية حفلت بكثير من السخافات .. سخافات لا هى مضحكة ولا هى ضرورية ولكن : هكذا يظن بعض المشرفين على القطاع الخاص فى المسرح أنهم يجتذبون النظارة، بجنس أصبح لطول استخدامه طريق مسدود ليس وراءه جديـــد .. وحركـــات تشليت وترقيص لا داعى لها بالمرة ولا هى مسلية .

وفى وسط هذا التبذل وقف عبد المنعم مدبولى بفنه الراسخ المدروس . وقف بارزا ، متمايزا !

وحين تذكر الكوميديا الشعبية .. فعبد المنعم مدبولى هو أكثر ممثلينا أصالة، وأعمقهم صلة بهذا الفن العظيم، وقد ساعد على إبراز هذه الحقيقة دور الأستاذ عنبر ، فهو دور تقليدى فى الكوميديا الشعبية، دور الفنان المهرج المطحون، الجوعان دائما، الذى تنحصر أبرز مطالبه في أن يحصل على الأكلة التالية، وأن يضمن لنفسه الفرصة لتقديم فنه للناس، ليس فى الدنيا مايسعده أكثر من هذا ، أن يأكل وأن يقدم فنه .

ولكن عنبر لا يضمن هذا أبدا . وإنما هو يقضى المسرحية بطولها باحثا عن الأكلة ، وعن الممول الذى يتيح له أن يقدم مسرحية هو واثق من نجاحها . وليس أبرز من مسرحية «هاللو

شلبى» دليلا على جناية القطاع الخاص على الأعمال المسرحية فإن موضوعها فى أساسه إنسانى ذو مغزى، إنه يحكى صعوبة قيام الفن أصلا دون حماية ورعاية أمن قوى أكبر من الأفراد، قوى لا تخضع للمزاج الشخصى ، لا تغريها الجلسات الخاصة ومافيها من نساء وشراب ، ولا تستند إلى النوايا الطيبة وحدها، وإنما تبسط الحماية على الفن والفنانين، كحق لهم، لابد أن ينالوه .

ويكاد هذا المغزى أن يضيع لولا عبد المنعم مدبولى حمل المسرحية على كتفيه، وساعد على وصل موضوعها الإنسانى بتقاليد الكوميديا الشعبية .

عبد المنعم هو المهرج التقليدى الذى عرفته الكوميديا الشعبية ، ذكاء فطرى ، وحيلة لاتنفد، وقدرة على التغابى تصيب خصومه بالانهيار، وفرح بالحياة لايخبو، وميل للاندماج فى أية لعبة طارئة بشوق حقيقى .. مع إظهار الاستمتاع باللعبة أثناء تقديمها . من هنا ولع المهرج الشعبى باللعب الدائم : أى بالتنكر وتقمص الشخصيات المختلفة .

وعبد المنعم يتقمص فى المسرحية شخصية لورد إنجليزى يأتى إلى مصر سائحا، وبكلمات بسيطة، وحركات معبرة ، وحيل معروفة ومستخدمة فى فنون الإضحاك يحيل عبد المنعم مدبولى

شـخصية السـائح الإنجليزى إلى مصـــدر غنى من مصادر الفكاهة .. والغريب أنه يستخدم ألفاظا عادية، وحيلا تقليدية لو استخدمها غيره لبدت مستهلكة مسطحة .

ولكن عبد المنعم يتقمص الكلمات أيضا كما يتقمص الأدوار، وينفخ فيها من روحه .

مثل هذا الفنان حرام أن يضيع وقته وفنه في مسرحيات هابطة، هناك أدوار عظيمة تنتظره، من أول اليونان حتى الآن، لقد أسندنا له من سنوات دورا فى مسرحية أرستوفان: «الضفادع» فأداه بامتياز . وله عند بلوتس دور في مسرحية : «وعاء الذهب» أنا واثق أنه سيمتاز فيه أيضا لو أداه، وهناك دور عبد الستار أفندى فى مسرحية محمد تيمور الذى تحمل الاسم نفسه، وأدوار أخرى كثيرة سنجدها لو بحثنا عنها، المهم أن نعين عبد المنعم مدبولى على أن يظل دائما فى المستوى الكوميدى البارز الذى كشف عنه في دور الأستاذ عنبر.

★★★

ولا يفوتني ـ بعد هذا ـ أن أنوه بقدرة الممثل سعيد صالح على أداء دور المؤلف الإقليمى الذى قدم ليعرض مسرحيته الأولى على قلب ووجدان عاصمة تعج بالخير والشر معا .

لقد رأيت فيه ممثلا هزليا واضح الموهبة قادرا على شد الناس وربطهم بفنه .

حســـاب عــــام

عاتبني الصديق نعمان عاشور لما كتبته عن الفنان عبد المنعم مدبولي في عدد سابق من «روز اليوسف» قال : إنني قد مدحت المدبولية بهذا المقال .

وقد رجعت إلي ماكتبت فعلا .. فوجدتني أبرزت قدرات الفنان عبد المنعم مدبولي، وأسفت لأنه ظهر في مسرحية مليئة بالهذر والسخافات . وقلت :إن عيوب المسرحية ـ كما شاهدها الناس على المسرح ـ لم تمنع فن عبدالمنعم مدبولى من الظهور ثم طلبت بأن تتاح الفرصة أمام مدبولي للظهور في مسرحيات أرقى وأكثر إنسانية .

وليس في هذا كله إعلاء للمدبولية .. كما يذهب الصديق نعمان، وإنما فيه إعزاز وتقدير للفنان عبد المنعم مدبولى وهو فعلا أستاذ في مجال الإضحاك القائم على تقاليد وأساليب راسخة . أما المدبولية ، فهذه قصة أخرى !

والذى أفهمه من هذا الاصطلاح هو : اتجاه الفنان ـ أى فنان ـ إلى اساءة استخدام مواهبه في سبيل المال ، أو في سبيل مجرد

الظهور أمام جمهور حاشد الليلة بعد الليلة . وهذا خطأ تورط فيه الفنان مدبولى فعلا ، وقرارا .

ولكن هل تورط فيه هو وحده؟ وهل من العدل أن نحاسبه هو وحده ونترك الآخرين؟ لا أعنى بالآخرين الأفراد فقط، وإنما أضيف اليهم الأجهزة المشرفة على الإعلام والثقافة فهى أيضا مسئولة، بل إن مسئوليتها مضاعفة، فهى أولا لم تحمِ الفنان من تنكب سبيل الفن الإنسانى المشرق . وهى ثانيا ـ وفى أحيان كثيرة ـ قد أغرت الفنان إغراء بأن يسير فى طريق الرواج السريع العابر، ويقدم أقل ماعنده وليس أعمق مافيه، ومن حق الفنان علينا أن نبصره بأخطائه ونحميه منها فهل فعلت الأجهزة المسئولة هذا؟

لو شئنا أن نكون عادلين لوجب أن نسائل الجماعة قبل الافراد.

من أجل هذا لم أقف طويلا عند أخطاء مدبولى، وإنما طالبت بتوفير الفرص المناسبة أمامه كى يقدم أحسن ماعنده، وعنده من هذا الحسن الشيء الكثير .

وأنهى النقاش مسرعا عند هذا الحد ، لأن هذا كله ليس بيت القصيد، وإنما المهم حقا هو أننا نجد أنفسنا جميعا فى موقف بالغ الصعوبة ، فمن جهة هناك قطاع خاص فى المسرح تخصص فى تقديم مسرحيات الضحك ، واتقن صناعة الضحك اتقانا واضحا، واتصل مايقدمه الآن من أعمال بتقاليد الكوميديا الشعبية

المصرية بعدة صلات ومن ثم تحقق له نجاح جماهيرى كبير، أخفى الهزال الفنى والفكرى الذى تعانى منه هذه الأعمال .

ومن جهة أخرى هناك كتَّاب للكوميديا، لاتنقصهم الثقافـــة، ولا الالتزام ولا القدرة على صنع المسرحيات، ولكن الضحك فى مسرحياتهم قليل، وهو قليل لأنهم يعتمدون على مواردهم الذاتية وحسب فى صنع الضحك ، ويحرمون أنفسهم من تراث كبير فى هذا الميدان ، قادر على خدمتهم خدمة كبرى لو هم فطنوا إلى أهميته، أى أنهم يفعلون ـ تماما ـ عكس مايفعله خصومهم فى القطاع الخاص .

وقد نبهت مرارا إلى أن المعركة الضارية التى تقوم الآن فى حقل الكوميديا لا يمكن أن يكسبها المثقفون ، مادموا مصرين على أن يكونوا سادة أولا، ثم فنانين بعد ذلك ، إن الضحك ليس أفكارا وموضوعات وحسب ولكنه أيضا صنعة كأية صنعة أخرى . كالطب والتجارة ودبغ الجلود ! وله هو الآخر أسرار، وحرفيات لابد من الإلمام بها قبل ممارسة المهنة .

الممثل الكوميدى العالمى بوب هوب ـ مثلا ـ له فى لوس أنجيلوس مكتبة كاملة، يحتفظ فيها ببضعة ملايين من النكت لتكون دائما جاهزة لاستعماله .

وهو يستأجر عدة كُتَّاب يتولون إمداده بالمواقف والمناسبات والفكاهات التى تصلح لأعماله الكوميدية .

من أجل هذا اتصل مجراه الفنى سنوات طويلة، ولايزال باقيا حتى الآن .

هذه الطريقة الاحترافية الواضحة أدعو كُتاب الكوميديا المثقفين عندنا إلى التزامها إلى جوار اهتمامهم بالموضوع والفكر، ان الموضوع والفكر وحدهما لايصنعان المسرح. والمسرحية ليست مجرد جلدة كتاب نضع بين دفتيها ما نشاء من أفكار وآراء غير مجسدة، ثم نكتب على الجلدة هذه مسرحية !

المسرحية حياة وصراع وتكنيك وحيل ومهارة وخفة يد !

وقد فهم العظيم ديكنز تكنيك الضحك الشعبى، فأبدع أعماله الفنية بالميلودراما والهزل والضحك العالى . والابتسام العقلى والمفاجآت والتشويق وكل ماوقع له من صلاح .

وكانت النتيجة أن انتصرت آراؤه وأفكاره انتصاراً ساحقاً، هز هيكل الظلم الاجتماعى فى بلاده، ولايزال يهز الظلم فى كل مكان يعرف أعمال الكاتب الكبير .

وهذا درس عميق لنا جميعا ليس فى وسع أحد منا أن يتجاهله .

كشكش بك وتابعه زعرب

حينما كتب ألفريد فرج مسرحية : «على جناح التبريزى وتابعه قفة» ، كان فى ذهنه مسرحية بريشت: « السيد بونتيللا وتابعه ماتى» ، كمثل تطبيقى من أمثلة استخدام الثنائى الفكاهى وسيلة لصنع الكوميديا .

كان بريشت فى ذهنه، ولم يكن توفيق الحكيم !

وبالطبع لم يكن الريحانى فى خياله !

ومع ذلك فقد كتب توفيق الحكيم أكثر من مسرحية تدور حول صيغة الثنائى الفكاهى كتب : «رصاصة فى القلب» حيث العلاقة بين السيد محسن وتابعه البواب عبد الله مستخدمه بنجاح كوسيلة من وسائل الإضحاك ، وكتب : «الأيدى الناعمة» حيث الأمير فريد والدكتور حمودة يتحركان فى نطاق المتبوع والتابع، ويثيران الضحك مابين ناعم وغليظ .

أما الريحانى فقد أخرج لنا أشهر ثنائى فكاهى فى تاريخ الكوميديا المصرية وهو : «كشكش بك وتابعه زعرب » .

وحين عرضت على ألفريد فرج من شهور أن يكتب مسرحية

معاصرة يستخدم فيها الثنائى الفكاهى، بدت له الفكرة وجيهة. فتحمس لها . ولكنها بدت له جديدة أيضا. كأنما هو يسمع عن «كشكش بك وتابعه زعرب» للمرة الأولى . وهذا ـ طبعا ـ غير صحيح .

هذه الجدة الظاهرية للفكرة تشير إلى نقص بعينه لدى كُتاب الكوميديا المثقفين عندنا ألا وهو : قلة معرفتهم بتراث المسرح المصرى .. ولا أقصد بالمعرفة مجرد العلم الظاهرى وإنما أعنى التمرس والانطباع والانفعال .

ولو كان هذا كله موجودا عند ألفريد وغيره من كتُّاب الكوميديا لانطلقوا من فورهم إلى استخدام التراث الكوميدى الكثير الذى تخلص الينا عبر مئات السنين . منذ أن كتب ابن دانيال باباته المشهورة . فأصبحت أول نصوص مصرية تصل إلينا ولا تضيع . وقد اخترت أن أتحدث عن ألفريد فرج لأنه كان أول من تنبه من كُتاب المسرح الشبان إلى أهمية التراث فى صنع الكوميديا الإنسانية المعاصرة . فأتحفنا فى الخمسينيات بـ «حلاق بغداد» وفى الستينيات بمسرحية : «على جناح التبريزى» .. مستخدما ألف ليلة فى المسرحيتين .

ولو مد ألفريد فرج نشاطه إلى تراثنا القريب لاستطاع أن يجعل من ثنائى : «كشكش بك وتابعه زعرب» شيئا قريبا من دون

كيشوت وتابعه سانكوا بانزا . واذ ذاك كم يستطيع سمير غانم وچورچ سيدهم أن يبدعا فى دور سانكو بانزا .

إن ثنائى نجيب الريحانى يحوى ـ فى أساسه ـ مادة صالحة للتطوير فى هذا المجال فالعمدة المهذار يبحث عن الجمال ممثلا فى متع الأكل والشرب ومعاشرة الحسان ويرتفع لحظات لهذا المستوى الراقى بالنسبة له ثم يهبط فى كل مرة إلى الواقع الكالح الذى يمثل حقيقة موقفه وقدراته . وفى إمكان أى كاتب قدير أن يرتفع بالعمدة من المستوى الحسى الصرف إلى مستوى أكثر رقيا فيضيف إلى الحس متع الروح أيضا . دون أن يضحى بالفكاهة والمفارقة .

على مثل هذا الدرب الخلاق ـ وإنما فى حقل التراچيديا ـ سار شكسبير حينما اختار رجل الحرب الخسيس «مكبث» فجعل منه جنديا نبيل الخلق فى أساسه طموحا يريد العرش ويأنف من سفك الدماء .. حتى يجد ـ آخر الأمر ـ أن لا مفر له من خوض بحار الدم فيقدم على هذا الخوض وبعض منه يتمزق .

وهكذا ـ أيضا ـ فعل المعلم الانجليزى بالجندى المرتزق «عطيل» إذ رفعه درجات كثيرة فى سلم التطور . فاختاره موضوعا لمسرحية تفيض بالحب والنبل . جعل موضوعها صراعا للخير والشر على المستوى الشخصى والمستوى الاجتماعى والمستوى الكونى .

لم تقعد بشكسبير فى الحالين فجاجة الأصل الذى أخذ عنه مسرحيته وإنما رأى بعين الصانع الخبير ماينبغى أن يئول اليه هذا الأصل الفج في يد كاتب ملهم .

وهكذا نريد لكُتابنا أن يفعلوا كلما نظروا فى التراث . ألا يهولهم نقصه البادى ولايمنعهم من أن يفحصوه بعناية . وبخيال خلاق بحثا عن أسس لتطويره وإثرائه، إن النظر فى التراث لحساب «المنظر المعاصر» في المسرح له فوائد واضحة . فهو يحكم صالة الدراما المعاصرة بما حققته الدراما عامة من إنجازات . وهو يلقى ضوءا جديدا على هذه الإنجازات يجعلنا نفهم الماضى فهما واضحا، فنستعين بهذا الفهم على حسن تشكيل الحاضر والمستقبل .

وهو يربط كُتابنا المعاصرين بما رسبته منجزات الماضى فى عقول الناس ووجدانهم من أشياء ثابتة وأخرى متحركة .. فيصبح كتاب العصر أكثر قربا من عامة الناس، وأكبر قدرة على التعامل معهم، بهدف التأثير فيهم والتأثر بهم فى وقت واحد .

بهذا تتحقق الصلة الحيوية التى تضمن الاستمرار للفنون، ويصبح ما نقيم اليوم من مسرح بناء راسخا، وليس بيوتا من الرمال، تتهاوى لدى أوهى الضربات .

الفنـــــان

حين انتهى الحريرى من مقاماته الخمسين، ساوره شك واضح فى قيمة ماكتب، وداخله ندم أوضح ، ألجأه إلى استغفار الله من ذنب أتاه بكتابة المقامات ! وكان الشيخ الرئيس قد بدأ مقاماته بداية أخرى مختلفة تماما. بدأها بالفخر بعمله فخرا أوشك أن يصير عجبا .

فما الذى حدث فى نفس الحريرى بين مقامته الأولى ومقامته الخمسين حتى انقلب الحال غير الحال ؟

فى نفس كل فنان يختلط العجب بالعار . تمتزج الرغبة فى العرض مع الرغبة فى التنصل .

العمل الفنى بعض من الفنان نفسه بعض من علوه وسقوطه. وهو محير بين أن يعرض علوه وسقوطه معا، أو يعرض العلو ويخفى السقوط .

إن فعل الأولى لم يأمن الهازئين . وإن جرب الثانية جاء فنه طبلا أجوف، وترابا لا يستأهل الا التراب .

ومع العرض على الناس تأتى مشاكل أخرى :

قال الحريرى وهو حيران آسف : هأنذا اضطررت إلى عرض مقاماتى على الناس، وناديت عليها أمام من يقدرها ومن لايقدرها.

وهو الحرج ذاته الذى يعانيه الفنان حتى يومنا هذا . يكتب مسرحية فيخاف ألا يحضرها أحد . ويقيم معرضا فيخشى أن

ينفض عنه الناس . ثم لا يأمن من بعد ما هو أفدح من هذا وأشد نكرا أن يحضر الحفلين جمع من المستخفين الهازئين !

هنا ينتاب الفنان ذلك الشعور المدمر الذى شمل كوريولا نوس فى مسرحية شكسبير حين طلبوا اليه أن يعرض نفسه أمام جمهور الناخبين ، يتملقهم ويستثير عطفهم ، ففعل وهو نادم ، ساخط ، متقزز !

وهو شعور أحسه شكسبير الكاتب والممثل ، بوضوح فقال وكلماته تقطر أسى : «وأسفاه قد عرضت نفسى مهرجا على المسرح ، وجرحت أعز مشاعرى ، وبعت رخيصا ماهو ثمين».

★★★

فى عصر المنجزات العلمية الرهيبة ازداد موقف الفنان تعقدا أصبح العالم ، لا الشاعر ، هو الذى يرسم للناس خيالهم ، يمد خطوط هذا الخيال أو يقصر منها . إن قالوا : نحلم بالوصول الى القمر ، جعل القمر موطئا لأقدامهم .

وإن صاحوا نريد الخلود وعدهم بطول العمر .

وفى البداية ثار الفنان ثورة العاجزين لهذا الاغتصاب القاسى الفؤاد لملكه وهيبيته . لعن بيرون اسحق نيوتن لأنه فسر «قوس قزح» وأزعج الفنان من حلمه الجميل فى عالم من الأوهام الملونة .

ولكن لعنة الشاعر لم تمنع العلم أن يتقدم في طريقه . وجرب الفنان أن يصادق العلم، أن يكون حادياً فى قافلته بل رائداً لهذه القافلة . سار جول فيرن وهكسلى وويلز . فى هذا الطريق .

غير أن هذا كله لم ينقذ الفنان من شعور ممض بالانسحاق

لأنه يعيش فى عالم لايلعب فيه دورا ذا بال .

لهذا طالب مايكوفسكى بأن يوضع القلم مع الحديد فى قائمة الصناعة ، ومات كلورويل فى بطاح أسبانيا دفاعا عن الحرية.

أى شىء يجبر الصدع فى نفس الفنان ـ يقوى فى روحه الفخر وينقذه من العار ؟

أى شىء يعوضه عن العرش الذى فقده والقمة التى أنزل منها إنزالا ؟

لا شىء إلا أن يقنع بأن يصبح مواطنا مع المواطنين . فذلك هو الطريق المؤدى الى الامتياز الحقيقى . على هذا الطريق مضى فنانون كبار : بيرون ـ شيللى ـ لوركا ـ ناظم حكمت ـ بابلو نيرودا .

وعليه أيضا ، فى أيامنا هذه تسير الفنانة الكاملة ، «فانيسا ريد جريف». تضع ـ طائعة ـ فنها، وأيامها، وشهرتها، وجمالها فى خدمة قضايا الناس .

تحتج على القنبلة وتسجن من أجل فيتنام، وتنظم المظاهرات وتمشى فيها ثورة على الإتجار فى لحوم الشعوب ثم تصعد فى المساء الى خشبة المسرح لتؤدى دورها الآخر .

★★★

أيها الشيخ الرئيس ...

ياوليم شكسبير ...

يامحمد المويلحى ..

ياكل من لبس شارة الفن وهو منها مستخز ...

لاعليكم .. لا عليكم أبدا !.

ليلـة فى السـيرك

من يحضر حفلات السيرك القومى فى هذه الأيام يجد مقاعده الألفين والخمسمائة كلها مشغولة، ويجد الجمهور حاضرا !

ليس حضورا عاديا مانلقاه الآن فى السيرك القومى ، ولكنه عود إلى الوجود المبهج المخيف ، الذى كان فنانو المسرح فى القديم يتمنونه، ويخشونه، ويعملون له ألف حساب .

كان صانع الفرجة المسرحية: وليم شكسبير يقول للجمهور متملقا : «الأمر لكم» .. ويسمى إحدى مسرحياته : «كما تحبونها»، ولكنه كان فى السر يحقد على ذلك الجمهور ـ كما نحقد دائما على أقرب المقربين .. حتى ونحن نحبهم ، ونعيش معهم كل يوم اذ ذاك كان شكسبير يصف جمهوره بقوله : «الوحش الفج، برءوس لا حصر لها» ، «الدائم الخلف، لا يثبت على حال» .

★★★

كان هذا الجمهور العاتى يشغل مقاعد السيرك كلها، ليلة ذهبت أشاهد عروضه بعد انقطاع ثلاث سنوات وكان بعض أسباب هذا الاقبال الكبير راجعا إلى العروض الساحرة التى يقدمها فنانو

السيرك الضيوف من ألمانيا الديمقراطية ، عروض ترتفع بفن الحركة المحسوبة، بدقة علمية ، إلى مستوى الأنغام الموسيقية.

غير أن هذا الاقبال كان أيضا راجعا إلى حقيقة لمستها، وطربت لها أشد الطرب، وهى أن الفنانين المصريين قد حققوا تقدما واضحا فى ميدان تدريب الوحوش .

كانت نمرة الدب التى تركب الكرة وتتحرك بها مسافات، والتى تصعد درجات سلم، وتقوم بحركات أخرى فى سهولة، تمثل انجازا ملموسا في هذا الميدان الصعب .. وأهم من هذا أن العلاقة بين الدبة ومدربها كانت هادئة ومستريحة اختفت مظاهر الحقد من الحيوان ، وتلاشت القسوة التى كان المدرب يبديها نحو الحيوان ليضمن طاعته فى أقصر وقت ممكن .

وشد محمد الحلو الأنظار، وحبس الأنفاس بفضل نمرته الجريئة : «سبعة أسود ورجل فى قفص» هنا أيضا بدت العلاقة بين الأسود ومحمد الحلو كأهدأ ما يمكن أن تنتظره بين الإنسان وملك الوحوش .. واستطاع الحلو أن يقدم عرضا جريئا بقدر ماهو مسل، ولم يخل العرض من فكاهة .

إلى جوار هذا ، تقدمت أيضا فنون العقلة الثابتة ، والقذف بالأرجل ، والبامبوك، وبدا لى الفنانون المشتركون فيها أحسن تدريبا وأكثر وثوقا ، وأجمل ملابس ، مما كانوا لدى آخر زيارة لى للسيرك .

شيء واحد فقط لم يتقدم ـ للأسف ـ هو العروض الفكاهية التى يقدمها المهرجون الثلاثة، وهؤلاء الفنانون معذرون لأن لا أحد يقدم لهم اسكتشات جديدة. . ولا يحرص على زيادة تدريبهم ، وامدادهم بالأفكار كما أن عملهم ينظر إليه على أنه مجرد شغل وقت حتى يتم الانتقال من لعبة إلى أخرى .

وهذه نظرة يجب أن تتغير فورا، فان كوميديا السيرك لون قائم فى عالم الكوميديا، إنه ليس هامشيا قط، بل هو مدرسة تخرج فيها كثير من فنانينا الشعبيين وخاصة فى أوائل القرن، يوم كانت السيركات الأهلية والأجنبية تملأ مدن مصر وأقاليمها حركة وبهجة .

وقد ظللنا حتى الآن نتحدث عن عدم وجود مهرج كبير ، قادر على إمتاع الناس بالكلمة والحركة معا، غير أنى اكتشفت، وأنا أشاهد عروض الرجل الكاوتشوك : رماح، إن المهرج الذى كنا نلتمسه قد كان موجودا معنا طول الوقت، ونحن عنه غافلون .

فى الرماح كان مايميز مهرج السيرك .. ومهرج الكوميديا الشعبية عامة، له الجسد اللدن، البالغ القدرة على التشكيل، وله الحجم الضئيل، الذى يجذب القلوب، وله الروح الوادعة.. والابتسامة الحية، وشىء من الحزن العذب الذى يميز دائما كبار المهرجين .

وليلة شاهدت الرماح، وجدته اجتذب إليه القلوب بعرض فكاهى مع طفل من أبناء الجمهور، تطوع أهله بأن يكون معاونا لهذا الفنان القادر .

وفى رأيي أن شيئا من التدريب على التمثيل يجعل من الرماح مهرجا ذا شأن إلى جوار أنه بهلوان كبير .

فإذا تم هذا التدريب، فإنى واثق من أن مستوى الفكاهة في عروض السيرك سيرتفع بانضمام الرماح إلى الثلاثى الحالى، وفى تراثنا الشعبى نمر كثيرة يستطيع المهرجون الأربعة أن يفيدوا منها فورا . لتقديم المرح الصافى إلى جمهورهم الكبير المتحمس .

★★★

ذات صباح ، كنت أسير فى الشارع متأملا فوصل إلى سمعى حوار بين طفل وأبيه .. كان الطفل يطلب أن يشاهد عروض السيرك وأبوه يعده بأن سيأخذه حتما إلى الملعب الكبير . ولكن شيئا ما فى نبرات الأب، كانت تثير شكوك الطفل، فأخذ يلح: «نذهب إلى السيرك»، وقال أبوه : نعم «نذهب إلى السيرك» ، وعاد الولد يؤكد : «السيرك القومى» وقال الأب صاغرا : «السيرك القومى» !

هذه لقطة حب وتقدير من واقع الحياة .. أهديها تحية لكل من يعيشون من أجل السيرك ، وكل من ماتوا فى سبيله .

مسرح العرائس

يوم زارنا الفنان سيرجى اوبراتوسف ـ رائد فن العرائس فى الاتحاد السوفييتي من سنوات قال وهو يقدم مسرحيته العرائسية الباهرة : «علاء الدين والمصباح» «هذه بضاعتكم ، ردت إليكم» مشيرا إلى أن المسرحية مأخوذة من ألف ليلة . ومن عجب أن يقول لنا أجنبى هذا القول ولانفطن نحن إليه من تلقاء أنفسنا، فأن بألف ليلة كنوزا من القصص من أمثال : «السندباد والصياد مع الجنى» ، و «علاء الدين والمصباح» و «على بابا والأربعين لصا».. الخ .

غير أننا ـ لسبب أو لآخر ـ أغفلنا ألف ليلة، ونحن نبحث عن موضوعات عرائسية وحتى حينما اقتربنا من خيال الشعب، كما حدث فى برنامج : «الشاطر حسن» اعتمدنا على خيال صلاح جاهين وحده، ولم نضع إلى جانبه خيال عشرات المئات من القصاصين الشعبيين الذين صنعوا لنا ألف ليلة على مدى قرون .

واليوم ومسرح العرائس يواجه أزمة حقيقية علينا أن نتوقف قليلا لنبحث عن طرق لإخراج هذا الفن الجميل من ورطته .

علينا أن نزيد من اقترابنا من الشعب، ونحن نؤلف أو نخرج الأعمال العرائسية. واحدى وسائل هذا الاقتراب تتمثل فى كنوز ألف ليلة ، وضرورة استغلالها من أوسع سبيل .

والرأى عندى أن نكلف واحدا أو أكثر ممن توفروا على دراسة هذا العمل الكبير، وعرفوا موضوعاته جميعا، مثل الدكتورة سهير القلماوى ، والأستاذ رشدى صالح بأن يختاروا لنا قصصا تصلح للأداء على مسرح العرائس، ثم نعهد إلى كُتّاب تأصلت فيهم روح الشعب من أمثال: فؤاد حداد، وعبد الرحمن الأبنودى، وفؤاد قاعود، وسمير عبد الباقى، ليضعوا هذه القصص فى الصيغة العرائسية المناسبة .

وفى إمكان فؤاد حداد بالذات أن يمد نشاطه إلى «كليلة ودمنة» و «البخلاء» بحثا عن موضوعات تصلح للعرائس .

هذا من ناحية الموضوع .

أما من ناحية الأسلوب، فإن علينا أن نستخدم أبسط الأشكال الفنية في عرض مسرحيات العرائس . فلقد كان من أخطاء السنوات السابقة في نشاط المسرح، أن جنح الفنانون التشكيليون - ناجى شاكر بالذات - نحو الاشكال الجمالية والأساليب التجريدية، بحثا عن الجديد. وهى أشكال لا يمكن أن تشبع خيال الطفل ، ولا تجعله يحس بالألفة فى المسرح .

لهذا أنصح بأن نعود إلى البساطة التامة فى اختيار الاسلوب الفنى للعروض العرائسية وبهذه المناسبة، ما أجمل أن ننشىء فرقة للأراجوز ـ هذا الفن الذى أصبح ينتسب لنا على نحو ما ينتسب بولشينيل لفرنسا وبانش وجودى لانجلترا .

إن القصص والأساليب الفنية النابعة من تراثنا هى وحدها التى تجعل الإبداع الحقيقى فى طوقنا وهى وحدها التى تجعل العالم ينظر إلى عملنا فى العرائس نظرة اهتمام وتقدير .

ويوم حصلنا على جائزة دولية فى فن العرائس، لم يحدث هذا اتفاقا أو مجاملة بل حدث لأننا قدمنا اذا ذاك جزءا من تراثنا وعاداتنا وتقاليدنا القومية، متمثلة فى عرض : «الليلة الكبيرة» .

ولقد كنت عضوا فى لجنة التحكيم الدولية التى شهدت عروض الدول جميعا ما بين مشرق ومغرب فى مهرجان بوخارست لعام ١٩٦٠ . ولازلت أذكر كيف إتجه نحوى العضو الفرنسى دارس فن العرائس الكبير جاك شينيه، قائلا فى بهجة ظاهرة : «هذا هو الشارع المصرى حقا !» . ومن ثم ، نلنا الجائزة .

وعلى النقيض من هذا ماحدث بعد خمس سنوات .. فقد تقدمنا إلى مهرجان بوخارست التالى عام ١٩٦٥ ، بعروض تستوحى مدارس فنية جانحة، فلم ننل إذ ذاك ولا مجرد كلمة طيبة فى حقنا!



لكل هذا ، أرى أن نبدأ من جديد في فن العرائس. نبدأ بأن نتوخى القرب من روح الشعب، غير مهملين تراثه، ولا الاساليب الفنية التقليدية التى درج عليها آباؤنا وأجدادنا ـ مثل دمى الاراجوز ثم نقدم من خلال هذا كله مسرحيات بسيطة تجمع بين الفكاهة والهدف ، ولا يعسر فهمها على أصغر الأطفال سنا .

إن نجاح حلقات : «بوبى الحبوب» شاهد واضح على أن فن العرائس يستطيع أن يجتذب القلوب دائما . ومن السهل أن نقدم مسرحيات عرائسية مشابهة اذا ما لجأنا إلى كليلة ودمنة وقصص الطيور والحيوانات فى ألف ليلة بالأسلوب نفسه الذى يجمع بين البراء ة وخفة الدم وشيء من التوجيه.

إن فن العرائس لا ينبغى أن يتوقف فى الوقت الذى يشتد فيه الاهتمام بثقافة الطفل على كافة المستويات، وأطفال مصر الذين يبلغون عدة ملايين، هم أقوى جمهور لأى نشاط مسرحي يمكن أن نفكر فيه .

أنهم ـ في وقت واحد ـ جمهور اليوم وجمهور الغد .

كوميديا جورج وسمير

على مسرح الهوسابير، يقدمون هذه الكوميديا الممتعة: «أنت اللى قتلت عليوة» وهى كوميديا شعبية من النوع المعروف باسم: الكوميديا دى لارتى .

الموقف الرئيسى فى المسرحية تعرفه الكوميديا الشعبية حق المعرفة : موقف العاشق والعاشقة اللذين يحول بينهما وبين اجتماع الشمل حائل ما . وتدور حوادث كوميدية كثيرة، وتدبر مؤامرات تنتهى جميعا بأن يجتمع الحبيب بحبيبته ، رغم كل الحساد .

ودائما يكون فى الكوميديا الشعبية مهرج خفيف الظل، يعمل فى خدمة العاشق، ويدبر المؤامرات جاهدا، كى يجمع بين الحبيبين بكل وسيلة يتفتق عنها مكره الشعبى. ولكنه مع ذلك لا ينسى نفسه أبدا فلا بأس بشىء من «الغنائم» يأخذها من السيد فى السر، ولابأس بمشاركته فى عشيقاته، ولا بأس كذلك بأن يتطلع إلى الفتاة التى ينوى السيد أن يتخذها زوجة ذلك أنه خادم متفتح لكل شىء فى الحياة للطعام والحب والضحك !

هذا الخادم الفكاهي، الذى يجمع بين المتناقضات جميعا : الواسع الحيلة حينا، العاجز حينا، الغبى ـ الذكى ـ الفصيح العييى ، هو روح الكوميديا ومحرك الأحداث فيها، وخدمته الملتوية للسيد، وإخلاصه المشروط له، وتطلعه المكبوت والمعلن للعاشقة هى جميعا مصدر رئيسى للفكاهة فى المسرحية الشعبية .

وفى مسرحية «أنت اللى قتلت عليوة» يقوم سمير غانم بدور العاشق، وتقوم صفاء أبو السعود بدور العاشقة ، ويقوم چورج سيدهم بدور الخادم المهرج .

غير أن هذا إنما هو الأساس فقط . وعليه أقام المؤلفان : «أحمد حلمى وفهيم القاضى» بناء ينتمى إلى الكوميديا الانتقادية تناولا فيه موضوع التطلع الطبقى، وموقف الطبقات الارستقراطية المنهارة فى عالم متغير وتسلط الزوجات على الازواج ، كما أشارا إلى موضوعات فنية واجتماعية كثيرة .. مثل تخلف السينما المصرية، وغش البضائع، وتهريب النقد الأجنبى.. الخ واختيار الكوميديا دى لارتى أساسا لكوميديا چورج وسمير اختيار موفق تماما فإن هذه الكوميديا تعتمد فى جوهرها على فن الممثل : على ما يستطيع أن يضيفه إلى نص مطاط، من موهبته وحضور بديهيته، ومن رؤيته الكوميدية للأشياء والمواقف والشخصيات .

وهذه كلها مواهب يملكها بوفرة الفنانان الممتازان : چورج وسمير . چورج بفكاهته الدفينة ، المكبوتة ، التى تنفجر بين الحين

والحين ، مثلما يحدث في المسرحية ، حين يصرخ چورچ فى وجه مخدومه سمير : أخرس ياكلب ! ثم يحاول بوسائل مضحكة : بتعبير الوجه، وبالحركة وبالكلمة أن يخرج من هذه الورطة المفاجئة!

وسمير بالفكاهة التي تنبع منه دائما فى تيار متصل، حلوة، صافية، كأنما هى الماء الرائق فى جدول لا يعترضه شىء !

والاثنان يكونان فيما بينهما ثنائيا فكاهيا متعدد المواهب ، يستطيع أن يفعل الكثير .. يستطيع أن يعيد مجد الريحانى والكسار، فى إطار جديد ونبض أسرع ، كما يستطيع أن يضمن للكوميديا الانتقادية شيئا ثمينا تحتاجه كل الحاجة ، هو أن تكون مقبولة للناس، ليس هذا وحسب، بل وأن يلتهمها الناس ، إلتهاما، كما يلتهم سمير «شربة الملح» فى المسرحية ، وعلامات الرضا والسعادة بادية على وجهه ! ولست أدرى إن كان مصادفة أو عن تدبير، ارتباط سمير وجورج بنوع آخر من فنون العرض الشعبى هو فن الأدباتى الذى يتمثل فى الطبلة ومايصاحبها من «حنجلة» وغناء، وهذه وسيلة من وسائل الاضحاك والنقد معا، صاحبتهما من الأيام الأولى، وتأصلت فى فنهما حتى أصبحت سمة رئيسية فيه، وسواء أكان هذا مصادفة أم تدبيرا، فهو يزيد من رسوخ فنهما فى التربة المصرية ، ويؤصلها تأصيلا أكبر فى وجدان الناس .

وفى رعاية مخرج حساس، سريع النبض يقظ الامكانيات الكوميدية المختلفة، مؤمن بفن الممثل إلى جوار فن المخرج، مثل جلال الشرقاوى ـ مخرج المسرحية ـ نستطيع أن نتطلع إلى مزيد من التطور فى فن الثنائي بحيث لا يصبح محتاجا ـ فى المستقبل ـ إلى أن يعلن عن الهدف فى مسرحياته ، وإنما يتركه يلتحم إلتحاما عضويا بنسيج العمل الفنى .

إن مشهد سمير وچورچ وهما ينافقان المخرج السبعاوى ويقولان له : إن فيلمه الردىء «كعبلنى ياوله» فيلم ممتع، هو فى جوهره أكثر جدية من «الدرس» الذى تقدمه المسرحية فى الفصل الأخير، عن التناقض بين الكادحين والعاطلين بالوراثة ممثلين فى محسن وشاهيناز . وهو فى الوقت ذاته يحوى من الفكاهـــة ما لا يحويه هذا الدرس المقصود .

أجاد الممثلون جميعا، وكانوا فى مستوى أدوارهم .. ولكننى أخص بالذكر أسامة عباس فى دور المخرج السبعاوى، فقد كان كتلة من الظرف والنشاط وحمل ، عبء الهجوم على سلبيات الحياة والفن فى أمريكا ومصر حمل لاعب الجمباز المتوقد ، النشيط .

لمـــاذا نظلم الكســـار ؟

قرأت مقالا ممتاز فى عـــدد أخير من المصور، للأســـتاذ سعد الدين توفيق تناول بالنقد فيلم « $\frac{1}{4}$ دستة أشرار » .

ليس هذا مقالا عاديا فى نقد فيلم ما، وإنما هو تحذير شديد ومخلص لفؤاد المهندس ، ودعوة له كى يقف ويتبصر، ويراجع أعماله فى السينما، مثلما فعل فى المسرح . والمقال أيضا عرض ذكى وذو أبعاد لفن الكوميديا فى السينما العالمية .

وقبل سنوات كنت أقول للفنان فؤاد المهندس هذا الكلام ذاته فيما يخص كوميديا المسرح .. وكان فريق من الطبالين والزمارين والهتافين ، يحاول أن يصور حوارى مع فؤاد المهندس على أنه دعوة للتزمت والهتاف والنكد !!

كل ما كنت أدعو إليه اذا ذاك هو أن تكون الكوميديا فى بلادنا إنسانية تضحك الناس ولا تضحك عليهم . تحوى فكرة ما ـ ولو بسيطة ـ وتعيد المتفرج إلى بيته وقد ابتهج من أعماقه، وأفرغ همومه ، ثم أضاء شيئا ما فى داخل نفسه .

وكان هذا يصور على أنه مصادرة للضحك. كأنما المفروض أن يكون المتفرج آلة صماء للاستقبال والارسال .. تستقبل الحركات

وتصدر الاصوات كما يراد لها وحسب، ولا شيء بعد هذا من عقل أو روح .

★★★

شيء واحد فقط فى مقال سعد الدين توفيق ، أخالفه فيه كل المخالفة وهو عدم تقديره لفن على الكسار. ليس الكسار مجرد فنان أمي، كما يقول سعد الدين . إنه ممثل كوميدى ممتاز . وهو عارف بفنه كأحسن مايعرف الفنانون . كل ماهنالك أن لون الكوميديا الذى كان يقدمه لم يتح له قط أن يوضع فى مكانه الصحيح.

إن الكسار قد تربى فى مدرسة الكوميديا دى لارتى ، الإيطالية . وهى كوميديا تعتمد أساسا على فن الممثل وقدراته .. على ذكائه وحضور بديهيته ، وقدرته على الخلق الفورى، وعلى مخزونه من الحركات والنمر الفكاهية ، وعلى تعاونه التام مع غيره من الممثلين ، كما تعتمد على فنون أخرى غير فنون الكلمة والقصة مثل الرقص والموسيقى والغناء .

وقد تسربت تقاليد الكوميديا دى لارتى وأساليبها الفنية إلى الكسار عبر الفصول المضحكة التى كانت المسارح الشعبية فى مصر تقدمها فى أوائل القرن، والتى كان على رأسها فرقة چورج دخول .. وهذه الفصول تدين للكوميديا دى لارتى بالكثير . كما أنها تدين لفن القراقوز التركى بشخصيات ونمر وحوادث متعددة.

وقد شهد الكسار وهو حدث كوميديا السيرك ، ثم تنقل مع الفرق الجوالة، ومع فرقته هو، عبر مصر كلها، وعرف الناس عن كثب، عرف مايضحكهم ، ومايقدمونه هم أنفسهم من فكاهة تلقائية، فوعى هذا كله، وقدمه على المسرح .

وكان من أبرز مافعله الكسار للكوميديا المصرية : تقديمه للنوبى البسيط عثمان عبد الباسط على المسرح، فلأول مرة يصبح واحدا من أفراد الشعب شخصية رئيسية فى المسرح ، فى وقت كانت البطولة فيه معقودة للأمراء والباشوات.. وكان كل من عداهم خدما أو هملا أو موضع تندر من السادة .

لقد جعل الكسار بطله عثمان ينقد السادة بل ويهزأ بهم فى أكثر من مسرحية .. وما هذا بالشىء القليل فى زمانه .

ومن الغريب أن يقدر سعد الدين كوميديا تشابلين وبستر كيتون وهارولد لويد ، ويعرض عن كوميديا الكسار ، مع أن الكسار قد اغترف من النبع ذاته الذى شرب منه هؤلاء العظام .

ومن يقرأ مسرحيات الكسار الباكرة مثل : و «لسه» و «فلفل» .. و «القضية رقم ١٤» يدرك إنه كان فنانا ذا أبعاد .. إنه فى المشهد التالى يذكرنا بوضوح بمشهد المحاكمة فى فيلم «مسيو فردو» لتشابلين.

المشهد من مسرحية : «ولسه» ، لأمين صدقى . عثمان عبد الباسط وقد اضطر للعمل كجرسون فى ناد خاص، يدخل ومعه صينية وهو ناس تماما أنه جرسون :

عثمان : «لنفسه» أيوه . براءة النوبة دى ماكسرتش حاجة .

جميل بك : أنت ياجرسون .

عثمان : «يلتفت حوله ثم ينظر للخارج» أنت ياجرسون .

جميل بك : أنت ، أنت .

عثمان : «ينظر للداخل» أنت، أنت . ويتكرر مثل هذا المشهد الموحى فى مسرحيات أخرى، حين ينظر عثمان إلى نفسه فى المرآة، أو إلى شبيه له، أو إلى ملابسه وهو عريان وملابسه ملقاة على الأرض لا يدرى كيف . أو حين يقسم نفسه قسمين فى الخيال ويتأمل نصفه جالسا يتفرج على نصفه الثانى وهو يخطر فى خيلاء .

بأحسن معانى الكلمة ، كان الكسار مهرجا كبيرا . وعلامة المهرج الكبير هى اجتماع الحركة الداخلية ـ أى الخيال ـ مع الحركة الخارجية فى نفسه . وقد أدى الكسار نصيبا واضحا من الحركتين ولو فهمنا نوع الكوميديا التى كان يقدمها ، ولو أتيح لأعماله العديدة التى اشترك فى تأليفها مع غيره أن تنشر لتبينا أننا نظلمه أكبر الظلم حين نستبعده بكلمات قلائل، على زعم أنه أمى وسطحى الفكاهة .

صحيح أن الكسار لم يكن يعرف القراءة والكتابة، ولكنه كان يعرف ما هو أهم من هذا . كان يعرف فنه!!

إلغاء عرض مسرحية شكسبير
«أنطونيو وكليوباترا»

لست سعيدا بإلغاء عرض مسرحية «أنطونيو وكليوباترا»

ولوجه المصلحة العامة وحدها، وحفاظا على سمعة بلادنا الفنية ، أضع رأيى أمام من اتخذوا قرار الإلغاء ، أملا أن يتبينوا ـ كما أتبين أنا بوضوح ـ مدى مافيه من إهدار لأشياء كثيرة تهمنا جميعا..

فقد فهمت من الكتابات والمناقشات التى دارت، أن عيب المسرحية فى نظر المعترضين أنها تصور مصر فى حقبة غير سارة من حقب تاريخها، وأنها تسىء إلى بلادنا ، اذ تظهرها تحت حكم ملكة أجنبية ، تتاجر بجمالها . فهل هذا ـ حقا ـ هو جوهر المسرحية أو أنه حصيلة نظرة عجلى ألقيت عليها ؟

كنا نعلم الطلاب فى الجامعة أن «أنطونيو وكليوباترا» هى تراجيديا رومانسية تصور مأساة الرجل العظيم ، القادر على التمام، الذى يحول بينه وبين المجد ضعف أساسى فيه، يتمثل فى

عشقه المحموم لامرأة عامرة الجسد ذكية الفؤاد، تبدل العشاق وفق متطلبات سياستها وليس مطاوعة لهوى فؤادها .

وكنا نقول لهم: إن شكسبير قد عالج هذا الموضوع من خلال قصة «إنطونيو وكليوباترا» لما للقصة من سحر خاص، تجمع لها على الزمن وإنه لو شاء لعالج الموضوع ذاته من خلال قصة أخرى وخلفية مغايرة . فهو قد تنقل بفنه دائما من اسكتلندا إلى روما إلى أثينا إلى الاسكندرية ، فلما أعوزه المزيد من البلاد الواقعية ، اخترع بلادا أخرى أجرى فيها أحداثه . المهم عنده ـ دائما ـ كان الموضوع . القصة المسرحية أولا، ثم الخلفية بعد ذلك .

لهذا فحين نعاين فن شكسبير ، بالمشاهدة أو بالقراءة ، نذكر الأبطال وننسى البندقية ونذكر عطيل ، ولا تهمنا فيرونا قدر مايهمنا مصير روميو وجوليت . ونشعر أننا فى حضرة إمرأة قادرة وعاشق عظيم فى «أنطونيو وكليوباترا» ثم لا يأتى احساسنا بأن بعض القصة يدور فى مصر إلا فى المرتبة الثانية . فكيف يقال بعد هذا إن عرض شكسبير لقصة العاشقين الكبيرين يسىء إلى مصر بالضرورة ؟ ولم لا يقال ـ متابعة لهذا المنطق : إن «الملك لير» تسىء إلى بريطانيا ، وان «عطيل» تسىء إلى المغاربة وان «ترويلوس وكريسيدا» تهين مجد اليونان القديمة اذا تظهر أبطالها حقراء . متنازعين ؟

وقيل أيضا فى ذم «أنطونيو وكليوباترا» إنها تعرضّ مصر فى موقف الهزيمة ، بينما نحن فى صراع دموى مع عدو قاس ، وأن هذا جدير بأن يسىء إلى روحنا المعنوية .

فهل روحنا المعنوية بهذه الهشاشة فعلا، حتى تسىء إليها قصة جرت أحداثها قبل الميلاد؟ وهل يراد لنا أن نعتقد أن أمورنا سارت على مايرام طيلة تاريخنا الطويل ؟ وهل أنكرنا أننا هُزمنا فى يونيو ١٩٦٧ ؟ وهل فتت هذه الهزيمة عضدنا ؟ ألم تكن حافزا لنا لاستئناف النضال ؟

وفى الظروف الصعبة التى تمر بنا ، من المفيد دائما أن نذكر تجارب الغير ، وهذه تجربة من بريطانيا .. ففى أثناء الحرب العالمية الثانية، عرضت لندن مسرحية : «بيت القلوب المحطمة لبرنارد شو » ، وهى تصور بريطانيا على شكل سفينة يقودها ربان عجوز مخرف، يتشاجر بحارتها ويشغلون أنفسهم بالتافه من الامور، بينما السفينة تسير ـ بسرعة ـ نحو غرق لا نجاة منه .

فماذا كان أثر هذا العرض على الروح المعنوية للشعب البريطانى ؟ يقول الناقد المسرحى ديزموند ما كارثى، الذى شاهد العرض عام ١٩٤٣ : إن النظارة استمتعوا بالمسرحية كل الاستمتاع ، دون أن يساور أحد منهم الشك فى أنها قد تسىء إلى الروح المعنوية للشعب فى صراعه الوحشى مع زبانية الفاشية.

وبعد : فإنى أخشى أن يقول الناس عنا فى غد إننا صادرنا

شكسبير لأسباب واهية . أخاف أن يضحكوا منا مثلما ضحكوا فى الثلاثينيات ، حين صادرنا مسرحية برنارد شو : «القديسة چون» فى الجامعة بزعم أن بها عبارات تسىء إلى المقدسات .

وفى رأيى أنه لا يوجد فارق كبير بين أن تقول : لا تعرض مسرحية ما، أصلا .. وأن تقول : تعرض بعد سنين، مادام الأساس هو أن عرض المسرحية الآن يسىء إلى معنوية الشعب .

وهو ما ينبغى رفضه من الأساس ، لأن فى قبوله تسليما بمبدأ لم يقم عليه دليل قط وهو أن العمل الفنى يمكن أن يكون ضارا وجيدا معا .

العمل الفنى إما أن يكون جيدا أو لا يكون عملا فنيا أصلا. فإن سلمنا بأنه جيد ، فهو أيضا مفيد صحى، وواجب التقديم ، مهما بدا للنظر المتعجل غير ذلك .

وهو مفيد وصحى وواجب التقديم فى حالى الحرب والسلم معا . فليس هناك أدب للحرب وآخر للسلام ... وإنما هناك أدب عميق وإنسانى وواجب التقديم فى كل وقت ، لأنه يخاطب أفضل ما فى الإنسان، وينشغل أعمق انشغال بمشكلاته ومآسيه ومصيره. وهو لهذا أدب كل المناسبات .

بهذا المعنى الأوسع ينبغى أن نقدم «بريشت وبيتر فايس» وكل المناضلين فى المسرح فى كل وقت، ولا نكتفى بأن نحتفى بهم احتفاء خاصا فى أوقات الأزمات السياسية أو العسكرية وينبغى

كذلك أن نقدم الأدب الخالد، الذى أبدعته عقول الكبار والفاتحين ، فى كل وقت، ولانخشى مما يبدو للوهلة الأولى من عدم انطباق بين هذا الأدب والواقع الذى نعيش فيه . فان كل أدب عميق الرؤية ، باقى القيمة يستمد عمقه وبقاءه من أنه قادر على أن يخاطب الناس فى أماكن وظروف مختلفة أطول مدة ممكنة .

لهذا السبب بقيت الالياذة والاوديسة واعتبرت مسرحيات يوربيديس ـ التى كتبت منذ أكثر من اثنين وعشرين قرنا ـ مسرحيات معاصرة ، وظلت مسرحيات شكسبير ملء السمع والبصر أربعة قرون متوالية . وقياسا على هذا الكلام كان ينبغى أن يسمح بتقديم مسرحية «أنطونيو وكليوباترا» ضمن موسم متوازن متعدد الألوان ، فيه مسرحيات القضايا المعاصرة، وفيه مسرحيات التراث ، وفيه أيضا مسرحيات عن الحب، لأن أحدا لم يقل قبل الآن أن الحب مشكلة مرحلية ، تنبت وقت السلم ، وتصادر أيام الأزمات .

ولابأس على الاطلاق من أن تكون هناك مسرحيات تتحدث عن النصر، وأخرى تصور الهزيمة وتحذر منها . فإننا ـ كما ننتشى لذكر النصر ـ نتحفز ونتأهب لذكر الهزيمة ، ونتحسس السلاح تمهيدا لتوقيها ودفعها ، نفعل هذا لأننا شعب صاح، واع للخطر المحيط به ، وليس فى حاجة إلى من يصيح :

ابعدوا ذكر الهزيمة عن شعبنا وإلا انهزم .

إن الشعب الصاحى لايطلب الصلح من أعدائه لمجرد عرض مسرحية يقال إنها قد تسىء إلى روحه المعنوية .

وأعود إلى « انطونيو وكليوباترا» فأقول إنها ـ على أهمية القضية التى تثيرها ـ ليست السبب الأساسى الذى من أجله كتبت فى الموضوع . وإنما الذى حفزنى للكتابة أن المنطق الذى من أجله حجبت المسرحية ينطبق أيضا على باقى أعمال شكسبير الكبرى .ينطبق على «هاملت» ، المتردد الأكبر، الذى يناقش ويحلل، بدلا من أن يحارب . وينطبق على «عطيل» ، الأسود الذى عشقته بيضاء ، فخذلها وقتلها، واثبت ـ هكذا يمكن أن يقال ـ إن الأسود لا يرتفع إلى «نقاء» البيضاء، وينطبق على «مكبث»، الديكتاتور الشاعر، الذى تورط فى جريمة أولى جرته إلى سلسلة جرائم فان شكسبير يعطف عليه عطفا خاصا ، ويجعلنا نأسى له. وينطبق أيضا على «الملك لير» التى تصور ـ على المستوى الأول ـ صراعا سياسيا تنهزم فيه قوى الخير شر هزيمة وتنتصر قوى الشر إنتصارا دمويا مروعا .

إن الأعمال الفنية كائنات حية متعددة المعانى ، ولأنها حية ومتعددة المعانى، فهى كثيرا ماتحوى الشىء ونقيضه معا ، تتحدث عن شىء وتنتج عكسه تماما . والا فقولوا لى : من منا قرأ «رحلات جليفر» وكره الإنسانية ومن قرأ «ألف ليلة »، وانحرف به الطريق .

الطيب والشرير فى المسرح

للكاتب المسرحى «برتولت بريشت» رأى طريف فى شخصية الشرير فى المسرح فهو يرى أن هذه الشخصية يصادفها النجاح دائما .

ويرد الكاتب هذا النجاح إلى حقيقة بعينها، وهى أن الشرير لايقدم قط تقديما تقليديا، لا يحدث أبدا أن يكتفى الكاتب بأن يصوره بطريقة محايدة ثم يترك للجمهور فرصة الحكم له أو عليه، وإنما الشرير دائما مدان ـ من الكاتب والممثل معا .

الكاتب يقول من وراء كلماته : أقدم لكم اليوم شخصية فلان الشرير أقدمها وأحتج عليها . بينما الممثل يقول : اتقمص لكم الليلة شخصية فلان الشرير ، أبرزها بكل مافى متناولى من وسائل، ولكنى لا أوافق قط على قيامها . ويرى بريشت أن هذا قد كان أسلوب الكتابة والأداء فى الدراما عامة . ويسأل فى هذا الصدد سؤالا مهما وهو : لماذا يثير ممثل الشر فى نفوسنا اهتماما أكبر بكثير مما يثيره ممثل الخير ؟ ويرد الكاتب على سؤاله قائلا: «لأن الشرير يقدم لنا بعين السخط »، وبريشت يرمى بهذه الملاحظة الدقيقة إلى الدفاع عن أسلوب خاص به فى الكتابة

والأداء، أسلوب يقوم على تحطيم الاندماج الذى ينشأ فى المسرح التقليدى بين الممثل ودوره من جهة وبين الممثل والمتفرج من جهة أخرى إن هذا الإندماج فى رأى بريشت يسلب المتفرجين عقولهم، ويجعلهم جميعا من مصاصى الملبس وآكلى الشيكولاته ، جاءوا ليستريحوا، أو ينسوا هموم الواقع المحيط، أو يناموا ـ أن استطاعوا ـ وهو الافضل !

بينما المتفرج المثالي فى نظر بريشت هو الفرد الصاحى، الذى يتابع مايرى أمامه من أحداث، وهو منشغل بها أشد انشغال، حريص على فهمها والحكم لها أو عليها ، أى أنه ليس متفرجا فى الواقع .، بل هو قاض .

وصحيح مايقول بريشت فى تفسير نجاح الشرير فى الأعمال الفنية وهو نجاح يبدو أكبر مايكون فى الاشكال الشعبية للمسرح والأدب مثل الميلودراما .

إن المسرح الشعبى الذى استقى منه بريشت عددا لا بأس به من المبادىء الفنية، لا يعنيه الاندماج قط ، ولا نفترض أن جهوده مجرد مقاعد تشغلها تماثيل متحركة . تتصرف بحساب وتتكلم بهمس وتصفق بمقدار . إنما المتفرج فى المسرح الشعبى هو أشبه الناس بشاغلى مقاعد الدرجة الثالثة فى مباريات كرة القدم أولئك الذين يشاهدون المباراة وهم يعلمون أو يزعمون أنهم يعلمون ـ

أسرار اللعبة جميعا . يعرفون أسماء وتواريخ اللاعبين ، وسجلات انتصارهم وهزائمهم ثم يرون من بعد أن من حقهم أن يهتفوا علنا بنجاح أو سقوط كل رمية ، ولا يترددون أحيانا فى القفز الحاد وسط الملعب ، استحسانا أو استهجانا أو تعبيرا بالأيدى عن آرائهم !

أى أن المسرح الشعبى قد كان دائما ـ بالنسبة لجمهوره ، مسرح المشاركة الذى تتباهى به المدارس الجديدة اليوم فى أوروبا الغربية وأمريكا . مسرح ينادى بالصوت العالى : يحيا الفن الحار ويسقط التهذيب البارد .!

كذلك كان الموقف فى الناحية الأخرى من القاعة حيث تقدم المنصة وعليها الممثلون .

ليس بممثل المسرح الشعبى رغبة فى أن يندمج فى دوره ليصبح هو والدور شيئا واحدا . وإنما الممثل الشعبى يؤدى فنه وثمة انفصال واضح بينه وبين الدور، عين على الدور، تعرضه على الناس ، وعين على الجمهور ترى أثر الأداء عليهم تتلمس مواطن الاعجاب فتنميها ، وتتعرف على مواقع السخط ، فتلغيها أو تتخفف منها .

وإذن فليس من الغريب أن يقدم الشرير للجمهور مصحوبا

بتعليق انتقادى واضح فان هذا هو موقف الجماهير من الاشرار فى واقع الحياة، وهو نفسه ما تتوقع أن تراه أمامها على المسرح.

غير أن الشطر الآخر من تفسير بريشت والخاص بالفشل النسبى للشخصيات الايجابية ، يحتاج إلى تعميق فهو ليس راجعا - وحسب - إلى غياب روح النقد فى رسم هذه الشخصيات بل يكون احيانا نتيجة تمجيد متعمد للشخصيات الايجابية يقوم به الفنان على حساب الواقع، مما يدفعنا إلى الاحتجاج على هذه المبالغة برفض التصديق بوجود هذه الشخصيات، كما يكون - أحيانا أخرى - راجعا إلى أن الشخصيات الايجابية - خصوصا فى المجتمعات التى تسير فى طريق التطور - لم تتخلق بعد تخلقا كافيا و بحيث يصبح لها رصيد يمكن ترجمته إلى فن مقنع، مما يدفع المؤلف إلى تخيل ملامح هذه الشخصيات تخيلا.. بدلا من بنائها على ركائز موجودة بالفعل فى المجتمع، يضفى عليها الكاتب من خياله ويمنى عليها .

رزق يــوم .. بيــوم

فى عدد أخير من باري ـ ماتش قرأت هذه النكتة اللطيفة :

ذهبت إحدى الفرق المسرحية تقدم عرضا لها فى بلدة صغيرة فى أقاليم فرنسا . وكان على رأس العرض باقة من كبار الممثلين والممثلات ، وكان ثمة أمل معقول فى أن تحظى المسرحية المعروضة باعجاب النظارة ومع ذلك ـ ولسبب غير مفهوم ـ لم يلق العرض الاعجاب المنتظر .. ولم يكتف النظارة بإظهار استيائهم الصامت وإنما انتقلوا من الامتعاض إلى سلسلة من الشتائم والعبارات العدائية .

هنا تقدم الممثل الأول فى الفرقة وكان مليئا بروح الفكاهة ـ فواجه الجمهور قائلا : لو كنت منكم لالتزمت الحذر، لاتنسوا أننا أكبر منكم فى العدد .. أكبر بكثير !

ذكرتنى هذه النكتة ـ ولعلها واقعة حقيقية وليست مجرد فكاهة ـ بما كنا نتعرض له فى مؤسسة المسرح من متاعب، لم تكن هذه مقصورة على صعوبات الحصول على نص جيد ، ومخرج فاهم ، وممثلين قادرين، ثم المرور بهذا الحمل الكبير من بين براثن الرقابة.

وإنما كان يأتى دائما ـ أفدح من كل ماتقدم ـ عبء مواجهة

الجمهور وهو عبء لايعرفه على أشده الا المؤلف والمخرج ، ومن وراء هذين ـ وطول الوقت ـ كل من يشرف على المسرح ويوجه مقاديره .

كنا نقدم العرض الجيد ونحن ـ دون أدنى مبالغة ـ نرتجف !

إن منظر القاعة الخاوية رهيب بقدر ماهو مثار للتندر ، وهو بعد هذا يمثل الصلب العام والعلنى لفن المسرح، الصلب الذى يتم كل ليلة ، لو ظل العرض بعيدا عن الجمهور .

المسرح بلا جمهور ليس مسرحا على الاطلاق، أنه ـ على أحسن الفروض ـ تجربة تتم فى فراغ . والمقعد الخالى فى القاعة لايظل خاليا مدة طويلة . فما يلبث أن يحتله شبح من الأشباح ـ لا تدرى من أين يظهر ـ يرفع فى الوجوه أصبعا جريئا يكاد يقتلع العيون ، ويهتف قائلا : أنتم ! أياكم أتهم ! والمصيبة أن أحدا لايدرى ـ على سبيل التحقيق ـ لماذا ينجح عرض مسرحى ما ، ولماذا يفشل؟ ولا أحد يستطيع أن يجزم بأن عرضا يفشل اليوم لن ينجح يوما ما، والعكس.

حين قدمت مسرحية: «طير البحر» لأنطون تشيخوف لأول مرة عام ١٨٩٦ ، إنهال عليها النقاد تجريحا وهدما، وشاركهم فى هذا، النظارة ، حتى اضطر تشيخوف إلى الهرب وراء الكواليس بعد الفصل الثانى !

وحين قدم نجيب الريحانى وبديع خيرى، مسرحية : «الجنيه المصرى» عام ١٩٣٢ ، سقطت المسرحية سقوطا فاحشا، وكتب الريحانى في مذكراته يقول : إن جمهور القاهرة أعرض عنها إعراضا متزايدا حتى وصل إيرادها فى إحدى الليالى إلى ثلاثة جينهات وحين عرضها فى المنصورة من بعد، وصله خطاب تهديد يحذره من العودة إلى المدينة، بعد هذه الفعلة السوداء ! وكل من «طير البحر» و «الجنيه المصرى» عرضتا من بعد مرات كثيرة وكان النجاح الواضح من نصيبيهما !

يمكن ـ طبعا ـ أن يقال إن المسرحيتين تمثلان ـ كل من زمانها ـ فنا مسرحيا لم تألفه الجماهير لدى العرض الأول ، ثم تفهمته من بعد وجازته بالاقبال . هذا صحيح .

ولكن : من كان ـ إبان الحدث ـ يستطيع أن يجزم بهذا ـ ؟

تشيخوف نفسه اتهم مسرحياته ـ حتى الناضجة منها ـ بأنها ليست مسرحيات ، وإنما هى أقرب إلى الروايات . وإن الاهتمام فيها يتوه ويتوه وسط خيوط متشابكة كخيوط التريكو «الملعبكة» !

أما الريحانى وبديع، فقد بلغت بهما الحيرة وفقدان الاتجاه ـ بعد فشل «الجنيه المصرى» ـ حد الانتقال من كوميديا مارسيل بابنول المرة، إلى هرج الفصل المضحك ، فى كتب رخيصة وتباع

على المقاهى بملاليم ـ لجأ الصديقان إلى هذين العنصرين فى المسرحية التالية «المحفظة يامدام» التى وصفها الريحانى ـ رغم نجاحها ـ بأنها تعتبر أسخف ماوضعه مع صديقه بديع من مهازل طوال اشتغالهما بالكتابة للمسرح .

وليس معنى هذا أن التقديرات الموضوعية للعمل الفنى لا تأتى بنتيجة ، أو أن هذه التقديرات مضــللة دائما . وإنما معناه أنهـا لا تنفرد بالحكم النهائى على العمل الفنى .

هناك عوامل أخرى، مثل : المزاج النفسى السائد لدى عرض عمل ما على الناس .. لقد جعل هذا العامل من ايرك ماريا ريمارك كاتبا عالميا فى أيام ، عقب ظهور روايته : «كل شىء هادىء فى الميدان الغربى» وجعل من جولى أندروز نجمة شباك تدر الملايين . أعطاها هذه الميزة مرة واحدة ، ومرة واحدة فقط ، ولا أود أن أستطرد فى ترديد هذه النغمة القلقة ، وإنما أردت أن أوضح أن الفنان وفنان المسرح بالذات ـ سيظل مدة طويلة أشبه بالصياد الذى يلقى شباكه فى البحر، وهو لايدرى أن كانت تعود إليه فارغة، أو تأتيه بالرزق الوفير !

التلفزيون ودور المسجل العظيم ..!

ينبغى أن يمتنع التليفزيون من الآن فصاعدا عن مسح الشرائط التى تحوى مواداً فنية أو ثقافية مهمة . ان تسجيل هذه المواد والاحتفاظ بها هما بعض مظاهر الخدمة الثقافية التى يستطيع هذا الجهاز العظيم أن يؤديها لبلادنا ، إلى جوار خدماته اليومية الكثيرة .

وكما استطاعت الصحافة الدورية أن تحتفظ لنا بأجزاء عزيزة ومهمة من تاريخنا القومى . كذلك يستطيع التليفزيون ـ وعلى نحو أهم وأشمل ـ أن يكون بحق متحفنا القومى المعاصر ، أن يكون السجل الأعظم الذى نلجأ إليه جميعا حين تعوزنا المعلومات البحتة.

لقد استطاعت التسجيلات الفردية أن تنقذ صوت الشيخ محمد رفعت من الضياع ، ولعبت الاسطوانات دورا فى تعريف الأجيال المتتابعة بفنون سلامة حجازى وسيد درويش ، وضمنت الأجهزة الالكترونية الحديثة أن تبقى ـ إلى الأبد ـ أصوات أم كُلثوم وعبد الوهاب وغيرهما من كبار فنانينا .

وإلى جوار هـــذ ا، لعبت السينما المصـــرية دورا حيويا في تســـجيل فنون التمثيل والإخراج فى بلادنا وحفظـــها من الضـــياع ، فقد تصادف أن كان الفن السينمائى في الأربعين سنة الماضية أو نحوها بدائيا، فنقلت إلينا الســـينما المصرية ماهو فى الواقع مسرحيات كاملة مصورة سينمائيا، أصبحنا نشاهدها اليوم بوضوح ، وندرسها ونستخرج منها مانشاء من النتائج .

وهكذا حفظ من الضياع فن الريحانى العظيم .. وفن الكسار، وفنون أعداد كبيرة من ممثلى المسرح ابتداء من يوسف وهبى وانتهاء بثلاثى أضواء المسرح !

ويكفي أن نشاهد واحدا من «أفلام زمان» حتى ندرك عظم الخدمة التى أدتها لنا السينما المصرية دون أن تقصد ، وهى ـ فى رأيي ـ تعدل ماتورطت فيه من أخطاء .

وقد قام التليفزيون بنصيب لابأس به فى هذا التجميع الرائع لثروتنا الفنية .. ويكفى أنه منذ إنشائه حتى الآن قد استطاع ـ ولأول مرة فى تاريخنا الثقافى أن يحفظ لنا مسرحيات كاملة .. منقولة منْ المسرح رأسا . فأصبحت لدينا بهذا وثائق مسرحية مهمة تسجل تجاربنا ومنجزاتنا فى هذا الميدان، وتكون رصيدا

كبيرا لمتحف المسرح سيكون ذا فائدة واضحة حين يتكامل ـ ذات يوم ـ ذلك المشروع الذى ظللت أعمل ما أستطيع فى سبيله من أواخر الخمسينيات .

فاذا أضفنا إلى هذا أن التليفزيون يتعامل مع الأدباء والموسيقيين ورجال الفكر من كل لون .. وأنه يسجل مواداً مهمة تتناول أعمالهم وأفكارهم وأجزاء من حياتهم، استطعنا أن ندرك أن هذا الجهاز الكبير ينبغى أن يكون مسجلنا العظيم .. الذى نعتمد عليه فى إنقاذ تاريخنا المعاصر من النسيان .

وأنا أعلم أن هناك صعوبات كثيرة تدفع التليفزيون فى أوقات الزنقة ، إلى مسح شرائط مهمة، وأول هذه الصعوبات عدم توافر الشرائط نفسها.. واضطرار المسئولين إلى إصدار الأمر بالمسح لمواجهة متطلبات ساعات الإرسال الكثيرة .

على أن هذه عقبة ينبغى ـ ويسهل ـ تخطيها ـ لو أمكن فتح اعتماد خاص للتسجيلات المهمة .. اعتماد تؤخذ له الأموال الى جوار ميزانية التليفزيون ـ من ميزانيات الوزارات والهيئات والمؤسسات التى تفيد الآن أو فى المستقبل من أرشيف التليفزيون المصور، وعلى رأس هذه الجهات وزارات : الثقافة، والتربية، والشئون الاجتماعية والسياحة وغيرها .

وتكون بادرة طيبة لو أسهمت المحافظات فى هذا المشروع بأن اشترت شرائط تهديها للتليفزيون، لتسجل عليها المواد وتحفظ ، على أن يذكر فى أول كل شريط اسم المحافظة التى أهدته، وذلك بدلا من الاعلانات الكثيرة التكاليف التى تنشرها المحافظات ، فترى النور مرة . ثم تطوى أوراقها .

وحين يكبر رصيد أرشيف التليفزيون .. ستصبح مواده ذات قيمة تجـارية أيضا، إذ ذاك يمكن إعارتها أو النسخ منها فى مقابل عائد .

ما رأى التنظيم الجديد للإذاعة والتليفزيون فى هذا الاقتراح ؟

يســــن ولــــدى

سمعت واحدا من المتفرجين يقول لصديقه، ونحن نغادر مسرح تحية كاريوكا : «ألقوا علينا درسا فى التاريخ والجغرافيا »! وكان المتفرج يشير بهذا إلى عيب واضح من عيوب المسرح التسجيلى ، ورثته مسرحية : «يسن ولدى» فيما ورثت من عناصر ، وأعنى به : جفاف الحقائق والنزعة إلى الخطاب الجهير .

ولكن العرض ـ مع هذا ـ ملىء بالمزايا . وهذه تشكل فيما بينها كسبا واضحا وحقيقيا للمسرح المصرى، ولمسرح التهييج السياسى خاصة .

غير أنه ـ كذلك ـ يحوى بعض السلبيات . وبهذه السلبيات أبدأ الحديث حتى أستطيع من بعد أن أركز على الإيجابيات الكثيرة التى تبرز فى مسرحية «يسن ولدى» وتجعلها واحدة من معالم هذا الموسم .

فى رأيى أن العرض يحاول أن يقول ماهو أكثر بكثير من طاقة سهرة واحدة، يضع لنفسه هدفا عسير البلوغ حقا، وهو عرض قصة الكفاح الوطنى من إيزيس حتى جمال عبد الناصر، مع

التركيز على قصة ثورة يوليو وماتعامل معها من قوى، وما واجهته من محاولات متعددة لسرقتها، أو ركوبها أولىّ عنقها، وقد لجأ العرض إلى عنصرى المسرح التسجيلى المألوفين .

رواية الأحداث تارة ، وتمثيلها تارة أخرى، مع ما يتخلل هذين العنصرين من خطاب مباشر إلى الجمهور عن طريق الفرد أو الجماعة .

وفي تقديرى أن الجانب المقول والمباشر فى العرض قد زاد زيادة ملحوظة عن الحد الذى يجعله مقبولا أو مستوعبا، وقد جاء نتيجة لا مفر منها لاتساع الرقعة التى حاول العرض أن يغطيها وزاد من الإحساس بوطأة هذ الجانب المباشر ، أن المسرحية تبرز السلبيات فى عرضها للحياة السياسية فى مصر منذ عشرينيات القرن، ولا تخفف عن مشاهديها بالالتفات الواجب إلى الإيجابيات، والأثر الدرامى الذى تتركه هذه الحقيقة على العمل، يتمثل فى أن عنصر الصراع الثمين والحيوى لأى دراما - لا يوجد هنا بالقدر الكافى .

طوائف الشعب إما ضحايا مستكينة تثير الضحك والإشفاق، أو متقبلة راضية لما يلقى إليها من كلام، ولهذا فالفرد هنا أكبر من الجماعة، وحركة المواصلات الفكرية تجرى من أعلى إلى أسفل، وقلما تتخذ الطريق المضاد ، من أسفل إلى أعلى .

«وبهذه المناسبة : أين هبة ٩، ١٠ يونيو فى المسرحية ، ولماذا حرم فايز حلاوة نفسه من مغزاها العظيم وما كانت جديرة بأن تحمله من قوة درامية لمسرحيته؟»

على أن الذين رفضوا العرض فى عصبية، استنادا إلى بعض ماتقدم من نواقص مخطئون أشد الخطأ فإنهم بهذا يحرمون المسرح المصرى، ويحرمون الفنانين الكثيرين الذى عملوا فى « يسن ولدى » من أن يجنوا ثمار عملهم التى يستحقونها عن جدارة.

خذ مثلا الأجزاء التمثيلية التى حواها هذا العرض ، وخاصة المشاهد التى أداها عبد الغنى قمر وزميلاه، والتى استخدمها المؤلف بذكاء وخفة دم لفضح الرجعية، وتعريتها، بلا خطابة ولا ألفاظ ضخمة، ولا محاولة للوعظ والإرشاد .

وخذ مثلا آخر: ألحان بليغ حمدى النابضة ، التى تتراوح بين الغنائية العذبة، وبين واقعية لحن : « عمك شنطح » ، التى تذكرك على الفور بفكاهات الصالات ومسارح الاستعراض فى العشرينيات والثلاثينيات ، ومافيها من حيوية لا تقاوم !

وخذ مثلا ثالثا: قدرة كرم مطاوع الراسخة على السيطرة على

هذا الكم الكبير من الموضوعات والبشر والعناصر الفنية، وقيادتها جميعا كما يقود المايسترو العمل الفنى الكبير: قيادة حازمة ولبقة تصل بالعمل إلى البر العظيم .

وخذ مثلا رابعا : هذا الجمهور الكبير من الناس الذى يشاهد المسرحية في كل ليلة، بعضهم يشاهدها محتجا، رافضا «دروس التاريخ والجغرافيا» ، وبعضهم يرى فى العرض فرصة للتنفيس عن نفسه، والبعض الثالث يصبر على المسرحية حتى النهاية، ويتأثر بها وينفعل .

إن هذا الجمهور قد أخذ على غرة بالعرض فليست هذه هى البضاعة التى اعتاد أن يجدها كل ليلة فى مسرح تحية كاريوكا. ليست هى بعينها على أية حال . ومع ذلك فإن الجمهور على اختلاف مشاربه وآرائه ، يأتي ويشاهد العرض ليلة بعد ليلة، حتى لتضيق به القاعة، فتوضع المقاعد الإضافية، ! وهذه ظاهرة مبشرة ينبغى أن توضع فى جانب الرصيد بكل وضوح .

كما أن اقتناع الفنانة تحية كاريوكا بأن تنفق الكثير من جهدها ومالها على مسرحية جادة من هذا النوع يشير إلى سعة فى الأفق وقدرة على التطور ليست ـ مع ذلك ـ مستغربة من هذه الفنانة الكبيرة القلب .

ويستحق فايز حلاوة أن نقدر الجهد الذى بذله فى الكتابة والتمثيل معا . وقد كان مقنعا ومؤثرا في دور السيد المصرى . بينما أضفى صوت عفاف راضى على العرض عذوبة وشاعرية ، جعلتنى أحس بأن ما أشاهده ليس مجرد حفلة من حفلات المسرح، بل ليلة من ليالى الغناء والموسيقى .

وبعد فإن «يسن ولدى» جهد كبير ينبغى أن نقدره حق قدره، أن ندقق فيه ، لا أن نرفضه ألا نقف طويلا عند نواقصه . بل نتعدى هذا إلى عرض مافيه من خير وحب وجمال .

عـــالم جديـــد.. جميـــل

بعد رحلة بحث طويلة فى الزمان والمكان وأغوار النفس، يعود بيرجينت إلى سولفيج نادما، مستغفرا، يقول لها وقد ارتد طفلا رغم الشعرات البيض : «خبئينى ، خبئينى فى ثنايا حبك» !

كان بير قد حاول أن يستعيض عن القلب البشرى بالمجد، بالمادة.. بأحلام العظمة باع روحه وقلبه وآدميته وحبيبته فى سبيل هذا كله . ثم وجد آخر المطاف أن لاشىء يغنى عن القلب البشرى.

هنالك عاد نادما، ذليلا إلى حبيبته سولفيج . عاد وثمة أمل واه يحدوه إليها عساها تغفر. وإن كان لا يدرى كيف تغفر بعد كل ما حدث .

شىء من هذا الزيغ والندم يحدث لآدم فى مسرحية يوسف ادريس الفاتنة : «الجنس الثالث»

يظن آدم هذا أنه يستطيع أن يخلق الحياة فى المعمل، أن يخلق الحياة وهو يهين الحياة . يقتل الأرانب .. ويهمل عواطف الناس .. عـــواطف مســـاعدته الجـــميلة نارا ، وعاطفته هـــو . يهـمل هذا

كله فى سبيل تحقيق حلم طالما راود الكثيرين هزيمة الموت وتأكيد الحياة، وخلق بشر آخر، كالآلهة ، لايمرضون ولا يموتون.

لكن تجارب آدم العديدة تفضى جميعا إلى الفشل، يتداعى حلمه الرئيسى فى خلق الحياة بمعزل عن الحياة، ينجح مصل الموت الذى ابتكره، بينما يعجز مصل الحياة عن بعث الأرانب الميتة

إذ ذاك يثبت لمساعدته بما لايقبل الشك أن آدم قد سار على طريق لا منجاة منه بغير تضحية عظمى . فتقدم هى على هذه التضحية .. وحين يوشك مصل الموت الذى حقنت به نفسها أن يؤتى ثماره البغيضة ، يحدث لآدم شىء مهم ومفاجىء يتداعى البناء الذى جهد هذا الأحمق فى إقامته حتى يختنق فيه قلبه ويمنع عنه الحب . يقع العالم الغرير ـ من فرط حبه لنارا ـ على السر الذى سعى عبثا، بوسائل العلم المجردة، إلى الحصول عليه! من هى نارا هذه ؟ إنها الحياة ذاتها . الحياة المتطورة قوة الخلق هى فى المسرحية كتلة الحب والتدبير التى يسميها يوسف إدريس : «هى» والتى تتجسد من بعد فى «تمر حنة» ثم تفصح عن شكلها الآدمى الجميل فى نارا .

آخر مرة قابلناها فى أدبنا كانت تمثل دور الزوجـــــة فى : «يا

طالع الشجرة» وجالاتيا في : «بيجماليون» وشمس النهار في المسرحية التي تحمل هذا الاسم .. بينما نجد لها قريبتين في أن هوايتفيلد «الإنسان والسوبرمان» وإيرين «حينما نبعث نحن الموتى» .

ولكنها تختلف عنهن جميعا انها المرأة الصائدة وقد تخلت عن أسلحة الصيد . الأنثى الخالقة وقد نبذت موقف العداء من رجلها العبقرى الفنان . هى أقرب إلى بينيلوبى وإيزيس فى انتظارها الصبور الطيب القلب لعودة الزوج والحبيب ، وهى تنجح مثلها فى أن تستعيد الحب والقلب ، ثم تمتاز بهذا الفعل الاسمى الذى تقدم عليه : الافتداء !

هذه مسرحية دينية فى جوهرها ،. مثلما أن «فى انتظار جودو» مسرحية دينية . فيها صب يوسف إدريس عذابه وتشوقه وحنينه الدائم إلى القرار ، وفزعه الدائم من القرار ـ صبها جميعا فى قالب متنوع السمات، تراوح بين واقعية المعمل المخلوطة بالخيال، ولامعقولية ميدان العتبة المطلسم وخرافية الطريق الصحراوى ، وفتنة وشفافية المدينة المسحورة ، ثم عاد الفنان من رحلته الثرية هذه لكى يواجه الإنسان مشكلته الرئيسية على أرض واقع جديد .

هى ليلة جديدة من ليالى ألف ليلة ـ ألف ليلة جديدة، الخيال فيها ليس خرافة وإنما مواكبة للعلم وتصحيح له وحفز ومن حسن الحظ أن اختار يوسف إدريس هذا القالب المتنوع لمسرحيته، فإنه بهذا قد ضمن لها جمهورا متنوع المنابت، كان ضمنه عدد واضح من أبناء الشعب، رأيتهم يشاهدون العرض كله مشدودين، مبهورين، ولكن ، آه لو كان الكاتب ركز انتباهه على الخط الرئيسى فى المسرحية وتخفف من بعض افتتانه بالأفكار ، والمواقف ! إذن لاستطاع أن يتحرك بأسرع وأرشق مما فعل، إذن لنبع من المسرحية فكاهة أكبر وبدا معناها أكثر وضوحا ولتخفف سعد أردش بالتالى من بعض الفنون المصاحبة التى سعى بها إلى تجسيد المعنى تارة، وتخفيفه تارة ثانية، وتجميله تارة ثالثة .

ولكن سعد لم يكن مستطيعا أن يفعل هذا .. ويوسف إدريس يركب الموقف على الموقف. آدم العالم هو أيضا الرجل المحب الذى يهفو إلى العشق ويفزع من الممارسة .. وهو فى الوقت ذاته أبونا آدم، يدخل الجنة ويحظى بنعيمها ثم يخرج منها إخراجا .

ونارا هى «هى» وتمر حنة والباحثة هيلدا والمساعدة الصبور نارا وهى أيضا أمنا حواء ، ترتكب خطيئة العصيان ، وتطرد من الجنة وتجازى بالحرمان، يضاف إلى هذا كله ما توحى به

المسرحية من مقارنات وما تستحضره من مواقف رغم بعض عيوب الكتابة والتجسيد ، فقد حدث هنا شيء مهم في مسرحنا المعاصر : أخذ الحوار الذي بدأته الكلمة الدرامية مع فنون أخرى للمسرح من سنوات يؤتي ثماره، شعرت ، أنا أشهد «الجنس الثالث» أن صلة ما عقدت بين الكلمة والرقصة والموسيقى والديكور.وأن هذه الصلة جديرة بأن تقوى لتصبح وحدة فنون العرض من بعد حقيقة ووظيفة وشكلا جميلا .

كانت محسنة توفيق في أكمل مارأيته لها من أداء، وبذل عبد الرحمن أبو زهرة جهدا يستحق كل تقدير وكان في معظم الوقت في أحسن ماننتظره منه من مستويات وتفاوت خط الباقين . والمسرحية تشهد بأن يوسف إدريس قد وقع على كنز عظيم، جدير بأن يجعل من مسرح الفكرة عرضا شعبيا للفرجة والفكر معا .

آفـــاق جديـــدة

كما تهل علينا فرق المسرح الجوالة، بالضجة والحركة والمرح، فتقدم عروضها في بساطة وحيوية آسرتين ـ كذلك يفعل ذلك الفريق المتوثب من الفنانين الذى يقدم الآن بنجاح شعبى كبير : مسرحية الغول. والفضل في هذا النجاح يتقاسمه أحمد زكى وفؤاد حداد وفريق مسرح الجيب . والجميع ينطلقون من نبل بيتر فايس، وصلابة موقفه وقدرته على الوصول إلينا من خلال لغة المسرح .

غير أن اللحظة الحاسمة التى قررت نجاح هذا العرض، هى اللحظة التى عثر فيها أحمد زكى على الفتاح ـ بلغة الموسيقى ـ الذى قدم به «الغول» .

لقد قرر أحمد فى ذكاء ولماحية جديرتين بالإعجاب ، أن يقدم «الغول» على أنها «لعبة مسرحية» إلى جوار أنها عمل نضالى من الدرجة الأولى .

لم يقع أحمد زكى فى شرك واضح كان يمكن أن يسقط فيه شرك الجهامة ، لم يجد تعارضا بين أسلوب ، الكوميديا الموسيقية

وبين سمو الرسالة التى تحملها المسرحية بل أحس بأن الخفة والسمو جديران بأن يخيم كل منهما الآخر . الخفة توضح السمو، والسمو يخلع على الخفة عظمة وجلالا .

ووراء هذا التوفيق قرار فنى مهم اتخذه أحمد زكى وهو :

أن لا شيء مقدس فى العمل الفنى سوى جوهره وأن هذا الجوهر ـ مادام سليما ـ فهو قادر على أن يلبس رداء وراء رداء . ليس قادرا وحسب بل راغبا أيضا .

لهذا سعى أحمد زكى إلى بث حيوية الفرق الجوالة، وهذر وضحك السيرك، وجو الميوزيوك هول فى المسرحية ، ولم يلتفت إلى ارشادات بيتر فايس، حين قدر أنها لا تخدم فهمه للمسرحية فوزع الحركة المسرحية على سبعة عشر ممثلا بدلا من سبعة، واستخدم الإضاءة، بلا ترخيص من النص الأصلي ـ لأنه وعى تماما أنه يخاطب جمهورا، يقيم فى مصر وليس فى أوروبا .

وكان المخرج فى هذا يطاوع روح النص الشعرى الشفاف والقادر ، الذى تقدم به فؤاد حداد عن ترجمة للدكتور يسرى خميس، وفؤاد حداد ـ بدوره ـ كان قد اتخذ قراراً فنيا كبير الأهمية، هو البحث فى معانى مصر وأدبها وتقاليدها الفنية عن مقابل لما ورد فى نص بيتر فايس، من هنا استخدامه للكلمة المصرية القحة، وللموال ، والأغنية والنشيد وفن الأدباتى .

. وكلها أدوات فنية فعالة، قربت وجدان العمل من وجدان مصر، وساندها فى هذا أن الموضوع الذى تعالجه المسرحية هو موضوع الناس كلهم موضوع المضطهدين فى كل مكان .

هذا الفهم الحيوى للنص من جانب أحمد زكى وفؤاد حداد يفتح الباب واسعا أمام تطوير المسرح التسجيلى تطويرا خلاقا، يمسح عنه الغربة، ويرطب من جفافه البادى، ألا تلاحظون معى أن العنصرين الفنيين الرئيسيين فى هذا المسرح هما :

الراوى «أو مجموعة الرواة» والممثل، أليس لهذين العنصرين مقابلان فى تقاليدنا هما الحاكى والمقلد ؟ الأول يروى الأحداث ويعلق عليها، والثانى يؤدى الدور التمثيلى على سبيل المحاكاة وليس على سبيل الاندماج ، ثم يؤدى أكثر من دور واحد فى عرض واحد، ولا يأبه للمعقولية ولا يبالى بالإيهام، لأن مسرح الحاكى والمقلد ـ مثل المسرح التسجيلى ـ هو مسرح الأداء على المكشوف؟

وآن الأوان بعد هذا كى أحيى الفنانين الذين حملوا على أكتافهم الشابة عبء تقديم هذه المخاطرة المحسوبة والناجحة .

وقليلة هى المرات التى رأيت فيها جماعة متماسكة مثل هذه الجماعة . لأول مرة ـ فى حدود تجربتى فى مصر ـ تتحول فرقة

ما إلى فريق ، بحيث يصعب عليك أن تخص واحدا منهم بالمديح ، مع ذلك لا بأس من ذكرِ بعض الأسماء : سناء يونس التي مثلت المطحونين في وداعة وتعاطف وإحساس واضح بالقضية. ومديحة حمدي التي حملت دورها عل كفها كالجنوة المتقدة.، وراحت تدور به في طول المسرح وعرضه، راوية وممثلة.. والمرسى أبو العباس ، الذى جسد دور رجل الدين الخدام، بما فيه من رياء وتواضع مفتعل وأحمد زكى الذى وضع فى دور الغول ما ينبغى له من صفاقة ونفاق ورضاً عن النفس .

هؤلاء دعتهم الذاكرة لامتيازهم البادى، ولكن امتيازهم هو جزء من التفوق العام الذى قدمه الفريق كله، بكل فرد فيه. بحث يصح القول بأن الامتياز هنا هو امتياز مزدوج بالنيابة والاصالة معا.

كذلك تعاطفت موسيقى وألحان عبد العظيم عويضة مع العرض، وساعدت كثيرا ـ هى ورقصات انجى الصلح ـ فى بث الجو المرح الساخر الذى غلف المسرحية .

وبعد : فإن النجاح الشعبى الكبير الذى تلقاه «الغول» كل يوم إنما هو تفويض مباشر من النظارة لكل من يهمه المسرح، بأن يسير على هذا الطريق ذاته، كلما تعلق الأمر بشكل مسرحى جديد ننقله إلى بلادنا أن لا نلبث طويلا عند مرحلة «النقل الميكانيكى »

بل نتجاوزها مسرعين إلى مرحلة الزرع الذى يستند إلى الخيال والابتكار.

وما أجدر شاعرنا الراسخ الجذور فى روح مصر وتربتها: فؤاد حداد بأن يصب وعيه السياسى وطاقته الشعرية فى أعمال مسرحية من هذا الطراز، أعمال تستقطر التراث، وتمد البصر إلى الحاضر والمستقبل ، وتجعل العرض المسرحى حفلة شعبية بالمعنى الحقيقى لكلمتى : حفلة ، وشعبية !

هــل هتــف العــالم
ماتت التراچيديــا .. تحيــا الكوميديــا ؟

حينما سعى الكاتب المسرحى الأمريكى يوجين أونيل إلى كتابة التراچيديا ، خرجت أعماله مليودرامات فى الأساس، وحين كتب هنريك إبسن «الأشباح» لتكون ترچيديا عصرية جــاء ت المسرحية ميلودراما فى الشكل والمضمون . كذلك حدث لبرناردشو حينما كتب : «ورطة طبيب» وحين أخرج آرثر ميللر : «مشهد من الجسر» كل هذه كانت محاولات لكتابة الترچيديا انتهت بها إلى الميلودراما . وثمة محاولات أخرى لإخراج التراچيديا أصبحت لدى التنفيذ تراچيكوميديا : مسرحيات تشيخوف مثلا ـ وعلى رأسها : بستان الكرز .

هل أصبحت التراچيديا غير ممكنة فى عصرنا الحاضر ؟ يقول البعض: نعم . فقد فقدت المأساة أهم مقدم لها وهو : شبكة القدر الباطش التى لا مفر منها، والتى تجتذب خير الناس إلى الصراع مع القدر، ثم يأتيهم القهر من مغمز فى شخصياتهم ينسرب منها الحدث المأسوى ، المأســاة تعتمد على قدر صارم وإنسان شجاع يدخل معركته مع القدر غير هياب، يدخلها وهو واثق من الهزيمـــة

وتأتى الهزيمة بالفعل، ولكنها تكون أقرب الاشياء إلى النصر . لقد انتصر الإنسان على ضعفه وأكد ذاته وتحدى القدر . وهذا هو الجلال الإنساى فى أعلى صوره .

مثل هذا الجلال ـ يرى البعض ـ أصبح مفقودا فى أيامنا هذه وهذه نغمة عزفها أول من عزف ، الشاعر والناقد والكاتب المسرحى ت.س. إليوت . كتب فى «الأرض اليباب» يتخيل نهاية العالم فقال :

هكذا ينتهى العالم، هكذا ينتهى العالم، هكذا ينتهى العالم، ليس بانفجار ، وإنما بنشيج .

ومن بعده جاء كُتَّاب العبث : بيكت واينسكو وغيرهما، فرأوا أن مصير الإنسان لم يَعُدْ يصلح إلا لكتابة المهزلة . لقد أصبح الإنسان أضل وأحقر من أن يكون بطلا فى مأساة أو حتى فى راجيكوميديا . لايصلح لتصوير حالة إلا المهزلة . ومن ثم يوضع الناس فى مسرحياتهم فى صناديق القمامة، أو يتحولون إلى خراتيت، أو تزحم قطع الاثاث مساكنهم حتى يختفوا وراءها ويكادون يختنقون، إنهم أناس مقضى عليهم، قصارى مايمكن أن يحدث لهم من إيجاب أن يظلوا ينتظرون معجزة لاتأتى قط .

وبالطبع هنا تفجع واحتجاج على هذا المصير، ولكن الفنان

العبثى لايستطيع أن يتحول عن هذا المنظر الموغل فى التشاؤم لمستقبل الإنسان .

وأعود إلى نقطة الإنسان وجلاله، وغياب هذا الجلال فى العصر الحديث، فأرى أن هذا الجلال لم ينته فى أيامنا هذه، وإنما هو أخذ يتضاءل ـ تدريجيا ـ منذ نشأة الرأسمالية فى أوروبا . وتفكك المجموعات الأممية الكبيرة التى كان الاقطاع يضم أشتاتها على شكل : «العالم المسيحى» . كانت هذه المجموعات تمثل، فى نظر أصحابها، الإنسانية جمعاء، فلما تفككت أخذ الإنسان العظيم، ظل الله فى الأرض، والكائن الذى خلقه الله على صوته، أخذ يتحول إلى فرد فى أمة، ومواطن فى بلد ، وجعلت القوميات المختلفة التى تخلفت عن تصدع المجموعة الأممية تدخل فى منازعات وحروب متواصلة أكدت على مر السنين فكرة الفرد فى أمة بعينها، وليس الإنسان فى نظام كونى شامل .

وكانت هذه هى الضربة الكبرى التى أصابت التراجيديا وحولتها من مأساة الإنسان إلى أحداث محزنة تصيب الفرد . هذا هو السر فى غياب المسرح العظيم فى انجلترا ، بعد موت شكسبير ومعاصريه . وهو يفسر كيف انكمش المسرح بعد عودة الملكية عام ١٦٦٠ من نتاج قومى إلى نتاج طبقى طوال القرنين السابع والثامن عشر . فلما أخذت الرأسمالية العصرية تقوى

ويشتد نفوذها فى القرن التاسع عشر وتخلق معها حشودا من العاملين لحسابها ، ظهر فن الميلودراما بديلا أساسيا للتراچيديا، كى يعبر عن آلام وأحلام هؤلاء العاملين .

ورغم أن الرأسمالية هى فى الأساس نظام عالمى كان يمكن ـ نظريا ـ أن يعيد التكتل الأممى الذى شهدته الإنسانية أيام الاقطاع ـ فإنه لم يفعل هذا لسبب وحيد وهو أن الرأسمالية تقوم على فكرة الفرد المتحكم فى الجموع لقد دفع طابع الرأسمالية العالمى إلى تكتل الرأسماليين وحدهم لتحقيق مصالحهم ، وأخذ يقاوم تكتل العمال للدفاع عن مصالحهم . ومن ثم لم تقم وحدة على المستوى الإنسانى كان يمكن أن تخلق فنا إنسانيا شاملا .

غير أن مشكلة التراجيديا لاتنتهى بهذا التفسير فقد خلقت الاشتراكية، فى الجانب الآخر، تكتلات أممية، فهل أفلحت هذه التكتلات فى خلق فن إنسانى شامل ؟

الجواب هو : لا طبعا .. والاسباب كثيرة . لعل أهمها هو صرامة التطبيق فى البلاد التى اعتنقت الاشتراكية، وتدخل السلطة تدخلا معيبا فى حرية الفنان فى أكثر من موضع وأكثر من مرة . ومن هذه الاسباب أيضا أن وجود الكتلتين الرأسمالية والاشتراكية هو فى حد ذاته مظهر من مظاهر التجزئة العالمية، لن ينتهى إلا اذا حسم الصراع بين الكتلتين عن طريق الحوار البناء المستمر، وليس عن طريق الحرب .

ومرة أخرى أعود إلى ظاهرة اختفاء التراجيديا لألقى مزيدا من الضوء على هذا الاختفاء ، يرى البعض أن هذا الاختفاء راجع إلى حقيقة واضحة وهى أن عصرنا هو فى جوهره عصر مأسوى العالم كله بملياراته التى قاربت الستة، يقف على حافة الدمار النووى الشامل، ليس للإنسان وحده، وإنما لمعظم ، إن لم يكن لكل، أشكال الحياة على هذا الكوكب .

فأية تراجيديا أبلغ وأقسى من هذه التراجيديا ؟ وكيف يمكن لعمل فنى أو مجموعة أعمال أن تحيط بهذه المأساة الفظيعة التى تقف جاهزة للانفجار ، لأول خطأ من حاسب الكترونى أو أى مظهر من مظاهر استعراض القوة قد يلجأ إليه سياسى مغامر فيجد نفسه وبلده والإنسانية جمعاء فى خضم الفرن الـــذرى الذى لا يرحم؟

كان مجتمع الاقدمين مستقرا، منسقا إلى حد بعيد، كانت فيه مسلمات كثيرة مريحة وكانت التراجيديا تقوم بعملية فصد الدم الفاسد، كلما تجمع فى جسد الفرد أو جسد الأمة، ليعود الفرد وتعود الأمة من بعد إلى حياة صحية مطمئنة .

أما اليوم، فأى فصد هذا الذى يستطيع أن يخلصنا من الرعب النووى ؟ حينما حاول إبسن فى : «الأشباح» أن يستعيض عن قدر الأغريق بقدر اجتماعى، هو الوراثة، وقدر صحى، هو الأمراض

التناسلية، انهارت مسرحيته لدى أول تقدم اجتماعى وطبى . فأية مسرحية يمكن أن تخلصنا من قنبلة النيوترون ، والحرب الكيماوية والحرب البكتيرية ، والصواريخ المتعددة الرءوس العابرة المحيطات؟ وأى فن يمكن أن يقنعنا بأن الخلاص من هذا الرعب البشع أمر ممكن لدى مشاهدة مسرحية أو فيلم أو قراءة كتاب ؟

هذا عن طبيعة العصر المأسوى . ولكن لهذه الطبيعة جانبا آخر يدعو إلى التفاؤل، أو ينبغى أن يدعو إليه. فالجانب الآخر لمأسوية العصر هو النقيض تماما . هو الكوميديا التى أخذ شأنها يعلو علوا متزايداً فى أيامنا هذه، حتى أصبحت فنا جماهيرا ومطلبا شعبيا فى أماكن كثيرة من الأرض ويمكن ـ طبعا ـ أن نفسر هذا ـ لأول وهلة ـ على أنه هرب من مأساة العصر، ورغبة فى التخفف من جبال الهموم التى يرزح تحتها القلب البشرى فى عصرنا .

غير أن هذا تفسير ناقص . وهو أيضا ليس جوهر الحقيقة . وإنما هذا الجوهر هو أن الإنسان، وسط المخاطر الكبرى التى تحيط به، يحقق العام بعد العام انجازات ضخمة تعلى من شأنه أمام نفسه، وتزيد من قدرته على السيطرة على الطبيعة، وتمكنه من رسم خطوط مصيره العامة وفى دقة تتناسب ـ طردا ـ مع كل انجاز . الإنسان الآن يطرق أبواب النجوم ، ويتطلع إلى السفر بين

الكواكب ويرمى إلى قطع الحبل السرى الذى يربطه بالأرض، وهو يجد فى هذا كله نشوة كبرى، تشبه نشوة الملاحم . وانجازاته هذه تبعث الطمأنينة إلى نفسه ـ رغم الرعب النووى، ورغم قصر نظر الأنظمة السياسية والاقتصادية شرقا وغربا ـ ورغم مجاعات العالم الثالث وأوبئته وانفجاراته السكانية. هناك نغمة من التفاؤل تزداد قوة وتتسرب إلى الأعمال الفنية على شـــكل كوميديا إن كـــان بالإنسان نواقص ـ تقول الكوميديا ـ فان من الممكن إزالتها . ان لم يكن الإنسان كاملا، فهو قادر على اكمال نفسه . ومن ثم تسلط الكوميديا سهام النقد على المعايب والأخطاء القابلة للاصلاح .

فى القرن السابع عشر طالب الكاتب المسرحى الإنجليزى وليم كونجريف بكوميديا إنسانية ، تصلح الأخطاء ولا تتشفى فى عيوب لا يمكن إصلاحها . وكانت هذه خطوة كبيرة نحو تخلص الكوميديا من خطيئة الهجاء، والضحك المر، والهزء بعاهات الناس، ثم خطا برنارد شو خطوة واسعة نحو كوميديا إنسانية خالصة، سماها الناقد والباحث المسرحى إيريك بنتلى : «الكوميديا الطيبة القلب» وذلك حين وضع شو الناس جميعا على المسرح : شخصياته المنتقاة ، ومتفرجى الصالة ، والكاتب نفسه، دفع بهم جميعا إلى الخشبة وجعلهم يتبينون جميعا لا فضل لأحد منهم على

الآخر كلهم بشر وبكل منهم عيوب، من الواجب أن نضحك لها جميعا، ولا نضحك عليها .

ومن قبل كانت الكوميديا تتملق المتعاملين معها. تقنع هؤلاء المتعاملين بتفردهم وتميزهم وخلوهم من المعايب ، ثم تروح تعرض عليهم مجموعة من الناس قد لفها العيب من كل جانب . فيشعر «زبون الكوميديا» إذ ذاك بالاستعلاء ويرضى غروره ويربت على نفسه في خيلاء. وقد انهى برناردشو هذا الموقف الزائف بأن صاح بالصوت الجهير فى كل أعماله : كلنا خطأة، وكلنا معيبون، وكلنا محتاجون للإصلاح .

وقد رأى إيريك بنتلى فى هذا ـ والحق معه ـ ثورة فى عالم كوميديا ، حولها من مسار إلى مسار .

وقد تكاتفت مع كوميديا شو كوميديات أخرى تتفق مع شو فى الهدف ، وإن اختلفت فى الصيغة ـ هناك كوميديا تشيخوف المبللة بالدموع، التى تضحك حماقات الناس، وترثى لهم رثاء قويا، وتأسى أن يكون هذا مصيرهم، بصرف النظر عن مواقعهم فى الخريطة الاجتماعية : إقطاعيين كانوا أم عمالا أم موظفين أم رأسماليين ناشئين ، كما يحدث فى «بستان الكرز» .

وهناك كوميديا المهرج الإنسانى العظيم : شارلى شابلين . الذى ساند الفقراء ضد الأغنياء وجعل للفقراء حبه وعطفه ودموعه، وسلط سلاح الهزل البتار على تخمة الأغنياء وغرورهم ، وضيق

ذات أرواحهم، وسخر السخرية كلها من تنظيم إقتصادى يجعل الفرد ترسا فى آلة «العصر الحديث» والقتل مهنة مربحة تمارس فى إقتدار ، وبحسابات لا تدخلها العواطف البشرية ولا تحكمها قوانين الأخلاق . «مسيو فردو» .

عن طريق أناس عظام مثل هؤلاء تشق الكوميديا لنفسها طريقا يمكن أن يجعلها فن العصر، وهى بالفعل متجهة هذا الاتجاه وقد كان هذا كله فى بالى يوم ناديت فى الستينيات بالضحك الهادف فثار علىّ وسبنى كورس الجهلاء والأدعياء وتجار الضحك ومقاولى الفرفشة الخالية من كل قلب . وها هم أولاد اليوم يحصدون العاصفة ، بعد أن بذروا الريح .

الإمبراطور جونز يموت ويحيا ..!

دخلت الزنجـــية العجوز قصر الإمبراطـور جـونز وهى تتلفت رعبا . كانت إمرأة طاعنة فى السن تحمل على كتفها الواهنة كل ما استطاعت حمله من متا ع هو ـ فى حال الفقراء أمثالها ـ أقل من القليل : صرة من القماش الملون بها متاعها القليل هذا .

انسابت العجوز إلى الباب . وهى حذرة كل الحذر ، قاصدة طريق الخروج من قصر الإمبراطور جونز. غير أن تلفتها، وحذرها لم يمنعاها أن تقع فى براثن رجل طويل القامة ، منحنى الكتفين كان يرقب حركاتها فى ريبة وتوفز .

اسم الرجل سميذرز ، وهو تاجر «نصاب» من أهل لندن الشعبيين يقيم فى امبراطورية جونز ويسرق الفقراء الزنوج، ويصاحب الإمبراطور على غير ود، ويدخل واياه فى صفقات يمتصان فيها مزيدا من الدماء ، فهما شريكان متوافقان ، وإن كان الواحد منهما يعرف عن الآخر كل مايشين .

ظل النصاب يرقب الزنجية العجوز برهة ، ثم إنقض عليها فجأة وألقى عليهـا قبضة لافكاك لجسدها الواهن منها .

قالت المرأة العجوز وهى تسترحم : لاتقل له ياسيد ! لا تقل له!

قال النصاب: تعنين صاحب الجلالة ، إبن اللئام ؟ ماذا جرى إذن؟ وأين بقية الزنوج؟ قالت العجوز تحت وطأة التهديد : فروا جميعا.. فروا إلى التلال .

انتهز شعب الإمبراطور جونز فرصة تمتع امبراطوره العزيز بنوم القيلولة فهربوا جميعا عن بكرة إبيهم وتركوا الإمبراطور المفدى يغط فى نوم هنىء .

ويدرك النصاب معنى هذا العمل على الفور ستدق طبول الحرب وشيكا وهو لهذا لا يحمى سعادته ويروح يتشفى فى الامبراطور جونز ذلك الزنجى النتن الرائحة، الذى صنعه بيديه فإذا هو امبراطور بين الزنوج يختال متبخترا ويتعالى على من صنعه .

ولا يمضى طويل وقت حتى يدخل الإمبراطور ، طويلاً ، متين البناء له ملامح الزنوج، ولكن شيئا ما يميزه : قوة إرادة ووثوق بالنفس ظاهران .

يدخل الإمبراطور فى لباس العجب يدخل متبخترا فى سترة زرقاء خفيفة الزرقة تنتشر فيها الأزرار النحاسية الصفراء ، وتزين

الكتفين والياقـــة والكمين منها ألياف مذهبة . أما ســـرواله فأحمـــر قانى الحمرة، يشقه على الجانب من الفخذين شريط رفيع خفيف الزرقة هو الآخر، ويتم الهندام حذاء من الجلد ذى مهمازين من النحاس ، وحزام يتدلى منه مسدس طويل مرصع اليد باللؤلؤ.

هذا هو الامبراطور إذن. كان يمكن أن يكون هدفا للتندر لولا مهابة فيه . تضعه موضع القبول .

وكان ســـميذرز النصاب قد وضع أصبعين فى فمه وأطلق صفيرا مســـموعا، فصحا الإمبراطور من نومه وهو ضيق الصدر يعجب لهذا الذى واتته الجرأة كى يصفر فى قصر الإمبراطور والإمبراطور يظن أن زنجيا ما قد «ارتكب» هذا الصفير ويهدد بأن يسلخ جلود بعض من زنوجه لقاء هذه الفعلة الشنعاء . فلما يعلم أن سميذرز هو الذى صفر، يدور بين الاثنين حوار مضحك ولذيذ: التاجر النصاب يذكر فيه الامبراطور بفضله عليه يوم ضمه إلى تجارته المشبوهة ـ حين لم يكن يجرؤ أحد غيره على أن يفعل هذا، بالنظر إلى قصة كانت تطارد جونز وتحكى أنه كان سجينا فى أمريكا يوما ما، لجرم ارتكبه ثم فر من السجن لاجئا إلى أفريقيا.

أما الامبراطور فهو يمن على التاجر أنه قام، نيابة عنه ، بكل أعماله القذرة ، وببعض الأعمال التى تتطلب عقلا وسعة حيلة. فهو إذن قد صنع التاجر، لقاء العون الذى لقيه منه أول الأمر .

ونعلم من خلال الحوار أن رجال البلاط قد اختفوا، وكذا چنرلات الجيش والوزراء ويسمع الامبراطور هذا النبأ فلا يأبه ، لابد أنهم ـ كعادتهم ـ انتهزوا فرصة القيلولة ونزلوا إلى المدينة يشربون ويتشدقون بالكلام الرنان فلا خطر من غيابهم إذن .

يقول الإمبراطور وهو يحاور التاجر : قد أعنتنى فى البداية ـ هذا حق ،ولكن لم يمض وقت طويل حتى نصبت نفسى ـ بنفسى ـ إمبراطورا على هؤلاء الزنوج المغفلين : من سجين هارب اختبأ فى سفينة أصبحت إمبراطورا فى عامين .

ويرد التاجر وهو يكاد ينشق حقدا ويتحرق رغبة فى المعرفة : لابد أنك قد أخفيت ما جمعت من مال فى مكان ما ، ويقر جونز بأن هذا هو ماحدث بالفعل: وضع أمواله فى أحد المصارف الأجنبية كى لايصل اليها أحد أيظن التاجر أنه قام بدور الامبراطور من أجل الوجاهة وحسب؟ الوجاهة جزء من اللعبة، ومقصود به أن يرضى جموع الزنوج المتطلعة إلى أبهة الاحتفال والبهجة وعروض السيرك، تلك التى تصاحب دائما مواكب

الأباطرة. ليكن إذن : لقد أعطاهم جونز الحفل والبهجة وأخذ منهم أموالهم !

ثم يلتفت الامبراطور الى التاجر ويقول : لا تنس أننى قد دفعت دينى لك مرات كثيرة، تركتك تمارس تجارتك المشينة تحت حمايتى كنت أصدر القوانين لمنع التجارة المشبوهة وأتقدم بنفسى لحمايتك من طائلة ما أصدر من قوانين .

ويرد التاجر بقوله: رجاء عدم المؤاخذة ـ لقد كنت أنت نفسك تسرق باليسار واليمين ، وتفرض الضرائب على الزنوج حتى مصصت دماءهم جميعا .

ولكن الإمبراطور يزعم أنه مازالت بعروق الزنوج بقية من دماء سوف يمتصها فى غضون ستة أشهر ، ثم يرحل عن البلاد مستقيلا .

ذلك أنه ليس مغفلا وهو يعلم تماما أن الإمبراطور لايستطيع أن يبقى فى منصبه إلى الأبد والحصيف الحصيف ، من أدرك هذا منذ البداية فعمل لغده والشمس مشرقة، حتى اذا ماغطت السماء غيوم الأحداث نزل على كرسيه وهو يقبل يده ظهرا لبطن، قانعا بالغنيمة والأياب .

وحين يقول التاجر إن الإمبراطور كان يكسر كل قانون بمجرد أن يصدره ، يرد الإمبراطور بقوله ولم لا ؟ ألست الإمبراطور؟ الإمبراطور فوق كل قانون أسمع ياسميذرز : هناك نوعان من السرقة سرقة صغيرة كتلك التى تقوم أنت بها وسرقة أخرى كبيرة، وتلك هى مهمتى. السرقة الصغيرة تؤدى بك إلى السجن والسرقة الكبيرة تجعل منك إمبراطورا، وتحفظ لك مكانا فى قاعة المشاهير ، حين تغادر هذه الدنيا ، هذه هى الحكمة التى تخلصت إلى بعد سنوات عشر من العمل حمالا فى قطارات البولمان فى أمريكا. كنت أسمع البيض يتداولون هذه الحكمة ، فلما واتتنى الفرصة ، عملت بها .

ثم نعلم من باقى الحوار كم هو ماكر وقدير، وخبير هذا الإمبراطور جونز لقد أطلق فى الناس شائعة تقول : إنه لا يموت قط برصاص عادى . هو من قوة البدن بحيث لا تقتله إلا رصاصة صنعت من فضة . ومن يومها سلم الزنوج أمرهم إلى مولاهم الإمبراطور. ويئسوا من أن ينالوه . فمن أين لهم برصاص صنع من الفضة ؟

ومضى الإمبراطور ، فأحكم حكايته. صنع رصاصة من الفضة بالفعل وقال لشعبه الوفى : إنه سوف يقتل نفسه بها، حين يحين

الحين ، أما محاولاتهم هم لقتله بالعادى من الرصاص فلن تصيب النجاح قط ، ومن يومها يمشى الإمبراطور في الأسواق وهو آمن !

على أنه منذ الآن لن يأمن أبدا إن اختفاء رجال القصر والحرس قد صحبته سرقة كل جياد الامبراطورية بما فيها جواد التاجر النصاب ، فهى الثورة إذن لا شك فى هذا الآن ، وعلى الامبراطور أن يهرب سعيا على الاقدام أن أراد أن يبلغ النجاة .

كان قد قرر منذ دقائق أن أمامه فسحة من الزمن قدرها ستة أشهر، قبل أن تهب رياح الثورة .والآن، وقد هبت الريح قبل الموعد فانه مستقيل من فوره، وذاهب إلى أحد الموانيء حيث تنقله سفينة فرنسية إلى مكان آمن ، ومن ثم يقبض أمواله من المصرف الأجنبى ويعيش ناعم البال كل ماعليه الآن أن يمضى من توه، لايلوى على شيء.

ويترك الإمبراطور صديقه النصاب حائرا بين الاعجاب بحزم عدوه والتشفى فى مصيره، ويتجه إلى الغابة التى تفصله من الشاطيء. وطوال المناظر السبعة الباقية من هذه المسرحية ـ مسرحية «الإمبراطور جونز» لعميد الدراما الأمريكية : يوجين أونيل ـ يتنقل الإمبراطور فزعا، مطاردا، تجرى وراءه أشباح ماحدث له فى الماضى وماحدث منه. ولا تكف طبول الحرب عن أن

تبلغ أذنيه ـ طبول الـ «توم توم» تقرعها جموع شعبه الثائر، الذى يجد وراءه مصمما على أن يدركه ويفتك به .

فى أمريكا كان جونز قد قتل رفيقا له كان يلاعبه فى أحد الأماكن العامة فزج به فى السجن ليمضى فيه عشرين عاما من الاشغال الشاقة، وحدث ذات مرة أن أغلظ له حارس السجن فى القول فتناول جونز معولا وفلق به دماغ الحارس، ثم حطم قيوده وولى هاربا .

تذكر جونز وهو فى ظلام الغابة الافريقية كل ماجرى له فى الماضى وماجرى لأسلافه. تذكر كيف كان جدوده يباعون ويشترون بالمزاد العلنى. يتحلق البيض حولهم، ويروحون يعلقون على ميزاتهم البدنية ويتحسسون عضلاتهم ومتانة بنائهم كأنما هم والبهم سواء . وتذكر أيضا ذلك الزنجى ليم، الذى حاول قتله فى صورة سابقة ولكنه أخطأ الهدف، فأرداه جونز قتيلا ، وتذكر واقعة قتل رفيقه فى اللعب، وقتل حارس السجن. تذكر هذه الاشياء جميعا وهى تطارده وتظهر له كما تظهر الاشباح لمن استبد به الرعب ،فأخذ جونز يطلق النار من مسدسه ذى الطلقات الست، حتى يهرب الرعب من سمعه وبصره ونفدت الرصاصات الخمس التى حشا بها مسدسه ولم تبق الا الرصاصة الفضية ، التى كان

قرر أن يبقيها للأزمات وزعم لنفسه أنها كالتعويذة، جديرة أن تدفع عنه كل سوء .

غير أنه مضطر الآن لاستخدامها دفاعا عن نفسه.كان الثوار قد أحاطوا به ، وأخذت دقات طبولهم تعلو وتعلو ورأي جونز فى خيالاته الساحر الطبيب الذى تعرفه كل قبيلة أفريقية ـ رآه يرقص من حوله ، ويحيط به ثم يستخرج بسحره تمساحا بشع المنظر يخرج من الماء وينظر اليه بعينين خضراوين قاسيتين مسددتين نحوه كفوهتى غدارتين ويأمر الساحر جونز بأن يسلم جسده للتمساح ويكاد جونز يفعل ولكنه يتذكر الرصاصة الفضية، فيطلقها على التمساح فتختفى الرؤية البشعة على الفور .

على أن جونز لا ينجو مع ذلك تحيط به جموع الزنوج ويطلق أحد الثوار النار عليه فيرديه قتيلا. ونفهم مما يقوله قائد الثورة إن الإمبراطور قتل، لأن الثوار نجحوا أخيرا فى أن يصنعوا لأنفسهم رصاصة من الفضة !

كتب يوجين أونيل هذه المسرحية اللافتة للنظر عام ١٩٢٠، وأودع فيها بعضا من تجاربه وآرائه وخططه الفنية . كان من رأيه منذ البداية أن من الواجبات رفع مستوى الدراما الأمريكية مـــن

مجرد عروض مسرحية تمتع ولاتخاطب العقل والروح، إلى لون فنى كان اذ ذاك جديدا على الأدب الأمريكي هو الدراما التى ترتفع بالعمل المسرحى إلى مستوى الأدب. دون أن تفقد مميزاتها وحيويتها وقابليتها للتحسين على خشبة المسرح .

وكان لا يرى بأسا فى أن يضمن مسرحية هى واقعية فى الأساس مثل المسرحية الحالية، ألوانا فنية أخرى غير الواقعية ، قصد إغناء اللون الواقعى ، وهو لون سرعان مايضيق به الكتاب والنظارة معا، وذلك اذا ما هو اقتصر على عرض الواقع ونقده وحسب، تلك طريقة غير مؤدية كما اكتشف كل من إيبسن وتشيخوف وبرناردشو كل فى حينه، فسعوا إلى المزاوجة بين الواقعية والرمزية فى بعض أعمالهم.

لهذا نجد أونيل في هذه المسرحية يردف الواقعية بشىء من التعبير المكثف الذى يشبه الشعر، ويستعين بأساليب المدرسة التعبيرية ، حين يغوص في لاوعى الامبراطور جونز ويستخرج منه مخاوفه ويروح يجسد هذه المخاوف على شكل أشباح تطارد الامبراطور الهارب، وتسلمه فى النهاية إلى قدره المحتوم .

ومما يشهد بقدرة الكاتب وتمكنه الواضح من فنه أن مسرحيته لا تفقد جذورها الواقعية قط بل هى تظل أمينة لتقاليد المسرح الضاربة فى القدم ذلك أن الحوار الذى يدور بين الامبراطور جونز والتاجر الانجليزى النصاب هو ذلك الحوار اللذيذ المترع بالفكاهة والأفكار الطازجة ، الذى يتبادله الثنائى الكوميدى فى المسرحيات

الكوميدية التقليدية ، ويزيد من كم الفكاهة فيه أنه يستخدم انجليزية الزنوج الشعبيين الأمريكيين ، وانجليزية الشعبيين من أهل لندن، وهما لهجتان حافلتان بالفكاهة وبالاستخدامات اللذيذة والطازجة للكلمات المألوفة بحيث يصبح الحوار فى نهاية الأمر مبادرة بين الفصاحة الشعبية الانجليزية وتلك الزنجية الأمريكية، يقدمها ثنائى كوميدى أحدهما أبيض والآخر أسود .

ويضيف إلى كوميديا هذا الحوار أن الموقف مقلوب رأسا على عقب فهذا رجل أسود يستذل رجلا أبيض ويفرض عليه سيطرته، إنه الموقف المعكوس الذى تعرفه الكوميديا العالمية. موقف السيد حين يصبح عبدا والعبد حين يصبح سيدا .

وإلى جوار الواقعية والكوميديا والتعبيرية تقف آراء الكاتب فى الوضع كله فى مشكلة الزنوج فى أمريكا، وفى مشكلتهم فى أفريقيا ، حين يقعون فى حالة الدول الأفريقية حديثة الاستقلال ضحية لنصاب وراء نصاب، يعلن نفسه ملكا أو امبراطورا أو زعيما ثم يروح يسرق باليمين وبالشمال كما يقول التاجر النصاب.

إن هذه مسرحية تتحدث إلينا بلغة هذه الأيام، رغم أنها كتبت منذ مايزيد عن نصف قرن وما على الإنسان الا أن يدير بصره هنا وهناك فى أفريقيا وآسيا، وأمريكا اللاتينية ، ليدرك أن الامبراطور جونز إن كانت رصاصة فضية قد قتلته ذات يوم فهو لايزال يبعث فى أماكن كثيرة مستندا ـ هذه المرة ـ إلى الدبابات والصواريخ وأجهزة التنصت، لدعم حكمه المتهاوى دائما .

عندما استقال جوتة احتجاجا على كلب

ذات مرة، اضطر الشاعر والمفكر الكبير جوتة إلى الاستقالة من أحد مناصبه بسبب كلب !

حدث هذا حين كان ذلك الكاتب العظيم يشرف على مسرح دوقية ويسمار بألمانيا، بتكليف من الدوق كارل أوجيست .

وكان جوتة قد انفق من حياته الغالية أكثر من خمس وعشرين سنة فى الإشراف على ذلك المسرح، واضطلع إلى جوار هذا بأعمال رسمية أخرى كلفه بها الدوق، كان من بينها منصب وزارى.

وكانت هذه الأعمال تشغل وقت جوتة، وتحول بينه وبين التفرغ للخلق الفنى .

وتشاء الأقدار أن يكون دوق ويسمار هذا من هواة الكلاب المتحمسين ، وتشاء أيضا أن تفد إلى مسرح ويسمار مسرحية تدعى «كلب مونتاجريس» كانت تطوف بلاد أوروبا إذ ذاك بنجاح كبير .

كان دور البطولة فى المسريحة معقودا لكلب أحسن تدريبه،

وأوكل إليه المؤلف أمر إنقاذ البطل من الإعدام عن طريق القيام بأعمال محددة مثل القفز على سور، أو فك رتاج باب، أو قرع جرس ، أو إمساك فانوس بالأسنان، أو غير ذلك من ألاعيب تمهر الكلاب فى أدائها بعد التدريب المناسب. وأحب الدوق أن يشهد هذه الألعاب الظريفة، فأمر بعرض المسرحية فى مسرح القصر الذى كان جوته يشرف عليه .

ووجد الفيلسوف الكبير أن هذه إهانة أكبر من أن يتحملها رجل مثله كان يتطلع إلى رفع فن المسرح إلى مستوى شوامخ الأعمال الفنية، فقدم استقالته إلى الدوق ومضى غير آسف .

★★★

نقرأ اليوم هـذه النادرة الطريفة ونبتسم ، ولكننا ـ أيضـا ـ لا نملك إلا أن نسأل : «ترى من المخطىء فى تصرفه، دوق ويسمار أم جوهان وولف جانج فون جوته؟

سيقول بعضنا على الفور ، الدوق طبعا ! وهذا أمر مفهوم .

ولكن دارسا كبيرا من دارسى الدراما فى العالم هو الأراديس نيكول يرى غير هذا الرأى . يقول نيكول : رغم أننا ننعطف تلقائيا إلى موقف جوته فإن الحق يبقى مع مؤلف المسرحية، فهو كان أدرى من جوتة بطبيعة العصر .

كان هذا هو عصر الجماهير العريضة التى اندفعت إلى

المسارح تطلب نصيبها من المتعة بعد أن زاد عدد المتفرجين زيادة كبرى، عقب قيام الثورة الفرنسية .

وتلفتت هذه الجماهير الجديدة حولها فلم تجد بضاعة مسرحية تفهمها وتتعاطف معها فى فرنسا، كان مسرح راسين، الكلاسى قد أصبح أسطورة يدعمها ويحميها طاقم كامل من الدراسات والنظريات والفنانين .

وفى إيطاليا ، كان رجال من طراز الفييرى ، يحاولون أن يعيدوا مجد اليونان القديم عن طريق المسرح الشعرى .

وفى ألمانيا، كان شيللر يجهد فى إنشاء مسرح قوى يكون فيه قبس من لهيب شكسبير بينما كان جوته يمعن بمسرحياته فى طريق التجريد . وقد فشل الاثنان فى الالتقاء بالناس .

كل هذا بينما جماهير المسرح الجديدة تتطلع إلى من يحدثها عن آمالها وأمانيها ، ومن يترجم لها شعارات الثورة الفرنسية من حرية وإخاء ومساواة إلى أحداث مثيرة، تقبض على انتباه، وتمتع، ولا تخلو من موعظة حسنة، ثم لا تقطع صلتها بما يدور خارج المسرح من حوادث يومية .

وهنا انبثق إلى الوجود ابن من أبناء الثورة الفرنسية هو جيلرت دى بيكسيريكور الذى كتب مسرحية «كلب مونتاجريس» فدفع بجوتة إلى الاستقالة .

كان مقدرا لبيكسيريكور هذا أن يكون أشهر كتاب المسرح فى النصف الأول من القرن التاسع عشر، وأن يصبح المنافس الوحيد لوليم شكسبير طوال خمسين عاما متصلة، وأن يتتلمذ على يديه بعض من الكتاب الفرنسيين الكبار من أمثال هوجو وديماس.

وقد فهم بيكسيريكور مهمته من اللحظة الأولى، فقال كلمة مشهورة فى هذا الصدد . قال : «إنما أكتب لمن لا يقرأون» وعنى بهذا ان عليه أن يترجم القصة المسرحية إلى أحداث وعرض مرئى، وأن يعطى هذين العنصرين الأولوية على الحوار ومايحمله من أفكار.

كذلك وجه بيكسيريكور أن العنف الذى أطلقته الثورة الفرنسية، والدماء الكثيرة التى سالت مع أحداثها قد أصبحا جزءا من المناخ العام، فضمن مسرحياته هذين العنصرين، وأضاف اليهما الخيال المجنح والسعى الدائم وراء كل جديد، مما حفزه ـ مثلا ـ إلى إعطاء البطولة إلى كلب بدلا من آدمى، لما فى هذا من من تشويق شديد لمتفرجيه .

وبهذا أصبح بيكسيرويكور ملكا غير منازع لنوع جديد من الفن المسرحى اسمه : الميلودراما وغدت الميلودراما التعبير الأساسى . عن روح بدايات القرن التاسع عشر، وهى روح رومانسية فى جوهرها ، وليست كلاسية.

ومن ثم ، كان مقدراً لبيكسيريكور أن يغلب جوته، وأن يستقيل الأخير فلا تعبأ باستقالته الجماهير، بينما يظل الأول يردد : أنا كورنى الميلودراما، أنا العبقرى، أنا ملك البولفار !

وننظر نحن اليوم فى هذه الحكاية فى ضوء عصرنا ومطالب أمتنا، فنستخلص منها الدروس التالية :

★ إن الفن الجيد يهزم نفسه لو هو أدار ظهره للجماهير وأن الجماهير، لا تغفر لأحد أن يتعالى عليها، حتى لو كان هذا الأحد هو : جوهان وولف جانج فون جوته !

★ وإن من واجب الفن الجيد أن يسعى إلى الجماهير، يجس نبضها ويتعرف على مطالبها الحقيقية ، ثم يقدم هذا كله فى عمل فنى يستهلم الجماهير، ولكنه لايقعد عند حدود ماتطلب الجماهير .

وهى مهمة عسيرة حقا، لأنها تطلب إلى الفنان أن يكون فردا بين الجماهير ورائدا لها فى وقت واحد . غير أنها مهمة ضرورية، وبشقيها الاثنين معا .

والدليل على هذا نجده فيما حدث من بعد لأعمال بيكسيريكور، التى أفرطت فى إرضاء الجماهير .

إننا ننظر الآن حوالينا فنجد هذه الأعمال كلها قد لفها النسيان.

وحتى هوليوود ، التى تقبل على كل مثير، لم تسع إلى تقديم أي منها، بين عشرات من الأفلام المثيرة التى تخرجها فى كل عام.

وإذا كان بيكسيريكور يذكر الآن أصلا، فإنما يذكر في كتب تاريخ المسرح ـ مرة ـ ومرة أخرى من أجل أثره التكنيكى على غيره من الكتاب الأبقى أثرا .

ومن جهة أخرى، فان أعمال جوته المسرحية من طراز «أجمونت» و «افيجينيا» و «فاوست» لاتزال فى أساسها كتبا تقرأ، وليس مسرحيات تمثل .

ذلك أن جوتة قد أهمل الشق الأول من مهمة الفنان ، وهي ضرورة أن يبدأ من حضن الجماهير، ثم يرتفع، ويرفع الجماهير معه ..

ومن ثم أيضا، لا نملك الا أن نشيد بعبقرية وليم شكسبير، الوحيد الذى انتصر على الزمن في هذا الثلاثى الذى شاءت أقدار المسرح أن تكونه، وتضع افراده موضع المواجهة مع بعضهم البعض : جوته، وشكسبير وبيكسيريكور .

فقد كتب شكسبير للجماهير، ولكنه وضع فى فنه شيئا أكبر بكثير من مطالب الجماهير وحاجاتها الوقتية .

بل لقد استطاع أيضا أن يتخطى حدود طبقات أخرى أرقى من الجماهير، وأوفر حظا من الثقافة .

ومن هنا جـــاء ت عبقريته الحقيقية .

فهى ليست عبقرية فنية وحسب، ولكنها ـ أساسها ـ بصيرة شديدة الصفاء جعلته يتبين أن العمل المسرحى هو مركب عضوى، مكون من أشياء كثيرة .

وأن على هذا المركب أن يكون ـ فى نهاية الأمر ـ بضاعة حية يمكن تقديمها بالفعل على خشبة المسرح، ولا تقنع أبدا بأن تكون عملا مطبوعا ، حتى ولو ضمته أفخر جلدة، ووضع موضع الصدارة فى مكتبات العالم .

مســـرح للصمّ في بريطانيـــا
ولا مســـرح في بــلادنا لمن يســـمعون !!

من إحدى عشرة سنة، خطرت لشابة بريطانية في أواسط العقد الثاني من عمرها، اسمها «بات كيسيل» فكرة طيبة قالت الفتاة لنفسها: إن يكن الصمّ لايسمعون ، فما الذي يمنعهم من أن يعبروا عن أنفسهم تعبيرا فنيا يزيل ما بنفوسهم من مرارة، ويضعهم على قدم المساواة مع من يسمعون ؟

لماذا لا يعبر الصّم عن أنفسهم عن طريق التمثيل الصامت، والإيمائي، وهو اللغة العالمية التي يأنس لها من يسمع ومن لايسمع على حد سواء ؟

وكان أن ألفت هذه الشابة المكافحة أول فرقة تمثيلية للصمٍّ في بريطانيا عام ١٩٦٠ .

ويظهر أنها وجدت في عملها الجديد هذا ما زادها حماسا، فإنها مالبثت أن تركت عملها الأصلي في هيئة الإذاعة البريطانية، وتفرغت لتعليم الأطفال من مختلف الأعمار ـ في النوادي وفي

المدارس الخاصة بالمعوقين ـ كيف يجتازون عقبة رزأتهم بها الاقدار، ليعبروا عن أنفسهم تعبيرا حرا، يعيشون به في دنيا الناس .

وفي البداية لقيت «بات كيسيل» شيئا غير قليل من المعارضة، فلم يكن التمثيل الإيمائي والمرتجل يستخدمان قبل ذلك الوقت مثل هذا الاستخدام الفني الطليق، وإنما كان المدرسون يستعملونه كمجرد وسيلة لشرح الدروس وتلقينها للصم من الأطفال . أما تعبير هؤلاء عن أنفسهم فكان يتم بالوسائل التقليدية : أي بتعليم الأطفال كيف يفسرون حركات الشفاه ، وكيف يعبرون عن أنفسهم بالكتابة وهكذا .

وشيئا فشيئا جعلت المعارضة للفكرة الطيبة تتراجع ثم تخفت وأخذ مزيد من المدرسين يؤمنون بفائدة المسرح الصامت في تعليم الصمّ وتعويدهم العيش الكامل مع الأصحاء .

وفي الربيع الماضي، عقد مهرجان للتمثيل الصامت ، اشترك فيه الصم من عشرين مدرسة موزعة على أنحاء بريطانيا، ثم أقيمت دورة تدريبية للمدرسين الذين يعملون في مدارس الصم، حضرها واحد وعشرون مدرسا ومدرسة ، لم يسبق لأي منهم أن استخدم التمثيل الدرامي الصامت في تربية الأطفال .

واليوم تستعد « بات كيسيل» لتقديم مسرحية كاملة بالأداء الصامت في لندن من ١٦ إلى ١٨ من الشهر القادم، وذلك بعد أن عرضت هذه المسرحية ذاتها في أوائل أغسطس الحالي في باريس

. أما المسرحية فاسمها : «الرحلة» وهى مأخوذة عن أوديسة هوميروس .

لماذا أشغل القارىء العربى بأنباء كيسيل، وفرقتها الصغيرة من الممثلين الصم ؟

ليس لمجرد الطرافة، افتح هذا الموضوع، ولا أنا أنتوى أن أطالب بإنشاء فرقة للتمثيل الصامت من بين أبنائنا المعوقين، على ما فى هذا الإنشاء من فائدة محققة لهؤلاء الأعزاء .

وإنما دفعنى أمر الفرقة الإنجليزية ، وما حققته من نجاح نبيل ومؤثر، إلى أن أقول : «إذا كان التمثيل الصامت ينمى شخصية الصم، ويجلب لهم السعادة والصحة فأولى بالتمثيل الناطق أن يحقق نجاحا أكبر مع الذين لا يشكون عيبا ولا عاهة من التلاميذ الذين تعج بهم مدارسنا الابتدائية والثانوية .

هؤلاء ، لماذا نتركهم يتخرجون بمئات الألوف كل عام، دون أن نربطهم بفن المسرح، بالعديد من الأساليب ؟

لماذا لا نختار لهم نصوصا جيدة من الأدب المسرحى، مابين عربية وعالمية، نجعلها مادة للمطالعة فى الفصول، وللقراءة الحرة خارجها ؟

لماذا لا نشجعهم على تكوين الفرق المسرحية داخل المدارس ونعلمهم كيف يختارون لها النصوص مما يقرأون، وكيف يؤدونها، وكيف يخرجونها وكيف يشاهدونها وكيف يتذوقونها ؟

وأهم من هذا كله : أما أن الأوان كى تنظر المدرسة المصرية إلى فن المسرح على أنه فن عميق، ومفيد، ومطور للشخصية وحافز للمعرفة ؟

ألم يقتنع خبراء وزارة التربية وواضعو برامجها، بعد أن اتصل النشاط المسرحى العريق أكثر من قرن وربع القرن، بأن هذا الفن قد استوطن التربة العربية ومد فيها جذورا وأخرج ثمارا أصيلة؟

ألم يأتهم ان طابورا طويلا من الإعلام قد كتبوا للمسرح من أمثال مارون النقاش، ويعقوب صنوع، وعتمان جلال، ومحمد تيمور، وتوفيق الحكيم وفتحى رضوان ومحمود تيمور وألفريد فرج ونعمان عاشور ولويس عوض وغيرهم !

ألم يبلغهم أن جامعة الدول العربية قد أخرجت عددا لا بأس به من مسرحيات شكسبير مترجمة إلى لغة عربية مشرقة، بأقلام صفوة من مثقفينا ؟

وأن مصر والكويت قد أخرجتا مئات من المسرحيات العالمية، مابين معاصرة وكلاسيكية، فى طبعات رخيصة ، مصـــدرة بدراسات عميقة ومفيدة .

إلم يحفز هذا كله خبراء وزارة التربية إلى أن ينظروا بعين الجد إلى المسرح وفنونه فيعتبرونه أدبا حقيقيا، ونشاطا ضروريا، وليس مجرد لهو وهواية، تستطيع البرامج المدرسية، أن تتخفف

منها دون تبكيت ضمير، بل دون خسارة أيضا ؟!

إذا كان القصد من دروس النصوص في المدارس أن تتقوم الألسنة ، وتتحصن الأساليب فإني أشهد أنني قد غنمت غنما باقيا من مسرحية شوقي المعروفة : «مصرع كليوباترا» التى حفظتها في طفولتي عن ظهر قلب، لمجرد أن أخي الأكبر كان يدرسها في معهده العالى، وكنت أنا أجاوره في غرفة الاستذكار، وأسمعه يرددها بالصوت العالي .

ولاشك عندى في أن فائدتى كانت خليقة أن تكون أكبر وأعمق، لو أنني شهدت المسرحية من بعد تمثل على خشبة مسرح مسرحى متواضع .

ذلك كان جديرا بأن يعمق فكرة المسرح في نفسي وفي نفوس تلاميذ كثيرين غيرى، كانوا يتوقون أعظم التوق إلى المسرح، وفنون المسرح، ولا يجدون ما يبل شوقهم الكبير .

وكان أن تركتهم مدارسهم يخرجون إلى الحياة وهم عاجزون فنيا .

غادروا مقاعد الدرس وهم ـ في لغة هذه المقـــالة ـ صـــــم لا يجدون أمثال «بات كيسيل»، تأخذ بأيديهم ، وتعلمهم وفرة التعبير عن الذات .

وأخيرا : هل كتب على وزارة الثقافة وأجهزتها الفنية أن

تتعامل إلى الابد مع جماهيرها على مستوى محو الأمية الفنيـــة،
لا تكاد تتعداه .؟

أليس من الأجدى لنا جميعا أن تتولى وزارة التربية توفير التثقيف الفنى الأساسى لتلاميذها ، ثم تعمق وزارة التعليم العالى هذا التثقيف ، فإذا خرج طلابها إلى الحياة العامة، تلقفتهم وزارة الثقافة لتبنى على الأساس العريض صرحا كبيرا باقيا :

الفنـــان والمـــوقف!

فى عام ١٨٩٨ ، أقام الملك أوسكار الثانى، ملك السويد، حفلا فى قصره باستوكهولم، تكريما للكاتب المسرحى النرويجى، .. هنريك ابسن. قال الملك وهو يحادث ضيفه الكبير، ويناقش بعضا من أعماله، اسمع ياابسن: ما كان لك أن تكتب مسرحية «الأشباح» . انها عمل غير طيب .!

وعلى الفور توتر الجو بين الملك والفنان الكبير، وكانت الملكة صوفى ـ زوجة الملك ـ تحضر اللقاء، فأسرعت تحاول تلطيف الموقف. أما ابسن، فقد ظل بعض الوقت صامتا، محرجا، ثم انفجر يقول: كلا ياصاحب الجلالة ، بل كان واجبى أن أكتب «الأشباح» .

أى الرجلين كان الملك الحقيقى فى هذا الموقف الطريف؟ الرجل الذى أوصلته الوراثة والسياسة إلى الملك، فظن أنه يستطيع ـ من موقع السلطة ـ ان يحكم على الفنان وأعماله، أم الرجل الذى كسب «عرشه» بعقله، وروحه وألم نفسه وجسده معا؟ كان ابسن يعلم أن مسرحيته هذه جديرة بأن تستفز الكثيرين . فقال

لناشـــره : لو لم يكن هذا شأن المسرحية ، ماعنيت بكتابتها !

ذلك أن العمل الفني عند ابسن وغيره من الفنانين البعيدى الغور ـ هو فى جوهره صرخة تحد ـ حفز إلى التغيير ـ شجب للماضى والحاضر معا ـ وهو كذلك استشراف للمستقبل ودعوة له. ومن هنا يحمل العمل الفنى الجاد دائما بذور ثورة من نوع أو آخر. ثورة تقبلها القلة، وتقف الأغلبية منها موقف الرفض العنيد.

ومن واقع إحساس الفنان بهذا كله ، يتخلص له شعور حتمى بأن فنه ليس تعبيرا عن ذاته وحسب، وإنما هو أيضا رسالة عليه أن ينهض بها ، فى سبيل أن يغير ما يراه واجب التغيير، وهو يقدم على تبليغ الرسالة راضيا أو كارها ، سخط عليه الناس أم مدحوه !

ذلك ما عناه ابسن حين تحدى الملك وقال وهو يمضغ الألم :

«كلا ياصاحب الجلالة ، بل كان واجبى أن أكتب «الأشباح» !

★★★

ولكن، ماذا قالته «الأشباح» لعصرها، وماذا تقول لكل العصور؟

امرأة وزوجة تكشف لها مجتمعها عن زيف كبير : تبينت أن الناس من حولها يعيشون أسرى للماضى وأفكاره الباليه ، وعاداته

الموروثة، فهو مجتمع يحكمه الموتى من وراء القبور . أى يسيره الأسلاف بما تركوا من أفكار وأحكام، أصبحت تشكل القانون الخلقى لعامة الناس، وهؤلاء ـ بمطاوعتهم لهذا القانون الذى لم يشتركوا فى وضعه، أو حتى صياغته ـ إنما يعيشون مع «الأشباح» ـ أشباح الموتى من الأسلاف .. تتبين المرأة هذه الحقيقة المهمة وتثور عليها، ولكنها ماتلبث أن تفقد شجاعتها وتستكين ترضى أن تبقى مع زوج تحتقره وتنجب منه طفلها الوحيد، فيكون فى هذا الخطوة الجبانة إلى الوراء، جوهر مأساتها هى ومأساة من تحب .

الأب يموت وهو فى أشد حالات الانحلال الخلقى، والابن يرث من أبيه مرضا تناسليا، فتفسد حياته وينتهى به الأمر إلى الجنون، وتقبع الأم وحيدة .

آخر المسرحية ، وحيدة إلا من الندم الممض . تعنف نفسها بشدة وتقول : لو أنها سارت فى طريق الثورة حتى غاية الشوط ـ لو أنها تحلت بالشجاعة ومارست الرفض كاملا وحتى النهاية ، ماحدث لها ولا لأحبائها ماحدث . ولكنها رضيت بالظلم .

قنعت بأن يعامل المجتمع الرجل المتورط فى الخطأ معاملة التغاضى والرحمة، ويعاقب المرأة التى تقدم على الخطأ ذاته معاملة قاسية لا رحمة فيها .

ولو انصفت الزوجة نفسها وغيرها من النساء، لدعت إلى أن يعامل المجتمع المرأة والرجل على قدم المساواة . فان كانت هناك ـ فى مجتمع ما ـ امرأة ساقطة يجب عقابها، فما ذاك إلا لأن هناك ـ فى المجتمع نفسه ـ رجلا ساقطا يفلت من العقاب . إن المجتمع الظالم ـ المجتمع الذى صنعه الرجال لكى يعيشوا فيه على حساب النساء ـ يتغاض عن المخطيء، ويمسك بتلابيب المخطئة ومن ثم تستقر الجريمة فى أرواح الناس تسكنها كما تسكن الأشباح البيوت المهجورة ، ويسدرون فى خطأ رهيب هو : النظر إلى الفضيلة بمنظارين مختلفين .!

هذا هو جوهر الثورة الكامنة وراء «الأشباح» . وهى قدرة كاسحة ، تهاجم المجتمع من أساسه . وتعرى نفاقه وظلمه، وقد استفزت هذه الثورة الكثيرين للرد والرفض ، ووصف المعاصرون المسرحية بأنها هدامة عديمة الخلق وبلغ من سوء استقبال الناس لها أن نسخا قليلة جدا من العشرة آلاف التى طبعت منها قد بيع، بل لقد تأثرت كذلك باقى مسرحيات ابسن المطبوعة، فقل الإقبال عليها .

غير أن الفنان لم تفارقه شجاعته لم يعد من منتصف الطريق كما فعلت بطلة مسرحيته ، بل أخذت تخرج من قلمه الكاشف المسرحية بعد المسرحية، جعل ينظر فيها جميعا إلى الأفراد

والجماعات ، محددا لنفسه هدفا أسمى سعى دائما إلى بلوغه وهـــو : ان على المرء ان يكون ذاته .ان يحقق ذاته . ان لا يسمح لأحد بأن يتسلط عليه ويرسم له نمط حياته بمقتضى مشيئة الأشباح !

ذلك أن أبشع مصير فى عرف ابسن هو أن يفقد المرء روحه ، ويعيش ظلا لغيره .

لهذا يرتعد بطل مسرحية «بيرجنت» ـ إحدى أعمال ابسن الرمزية ـ حينما يقال له : لم تكن جسورا فى حياتك، فالآن نصهر روحك فى البوتقة العامة ونلقى بها إلى مادة الخلق الأولى، يرتعد البطل، لأن هذا الموت الذى لا حياة بعده . الموت بلا بعث !

★★★

ظل ابسن يكتب حتى أصيب بنزلة فى المخ أفقدته القدرة على تذكر حروف الهجاء غير أنه ابدا لم يتوقف .

لقد انكب على قلمه وأوراقه وراح يعلم نفسه الهجاء من جديد !

الفصل الثالث

شهداء المسرح

شــهداء المســرح

في ورقة قدمتها عن قضايا المسرح السياسى فى مصر، خلال ندوة أقامتها اللجنة المصرية لتضامن الشعوب الأفريقية الآسيوية فى مايو ١٩٨٧ قلت : عجيب حال المسرحيين فى كل العصور : يتوزعهم كره الحكام لهم ، وتدله الجماهير فى حبهم، يطاردهم الساسة ويحرق الأباطرة بعضهم : أحرق الامبراطور «كاليجولا» فنانا مسرحيا فى داخل أحد المسارح، ثم يجدون من بعـــد أن لا غنى للدولة عنهم أبدا .

الناس محتاجون إلى الرغيف والمسرح ـ هكذا وجدت الامبراطورية الرومانية من وجهة نظرها . أما الناس فقد وجدوا فى المسارح آخر معاقل الرأى الشعبى الرومانى، الذى حرم حق الإسهام فى مناقشة شئون الوطن، فقام فنانو المسرح ـ المهرجون والمغنون أساسا، بفضح نفاق الحكام وفسادهم نيابة عن الجماهير.

وظلت الحركة بين المسرح والحكام متوترة دائما، يلهب الفنانون رجال الدولة بالسياط فيرد بنفى الفنانين أو عقابه عقابهم بدنيا، ثم

لا تلبث الجماهير العارمة أن تطالب بعودة الفنانين إلى موطنهم .

وتنهار الامبراطورية الرومانية ، ويتشرد فنانو المسرح فى الطرقات والمزارع وممرات الجبال، هربا من الخطر المسيحى على فن المسرح، فيكون من نصيب أفقر الناس وأقلهم حظا من متع الحياة ــ المهرجون من جهة وجماهير الفقراء من جهة أخرى ـ أن يخفوه بين طيات أرواحهم ، وأن يمدوه بالعون المادى، ويبذلوا من القليل الذى يملكونه ويغشون عروضه راضين مبتهجين مشجعين فكان أن انتشرت الفرق الجوالة، وحملت بمفردها شعلة المسرح قرونا طويلة حتى أشرق نور عصر النهضة ، فتضاعف عددهم، واحتلوا مركزا مرموقا فى المسرح الأوروبى، وخرج من صفوفهم بعض من ألمع فنانى المسرح، على رأسهم موليير والممثلة الإيطالية إليندا ديوز .

وحين كانت سلطات عصر النهضة فى فرنسا، وانجلترا تحظر عليهم الأداء بالكلمات لأن هذا حكر للمسارح الرسمية ، ابتكروا فن التمثيل الصامت، ونوعوا فى فنون التمثيل، فأدخلوا البهلوان والسحرة ونمر الحيوانات وفنون الركوب .

ثم سقط الباستيل، فتلقف فنانو المسرح الشعبى هذا الحدث الجلل وحيوه بالتعبير الفورى ، كتب أحدهم فى باريس مسرحية من أربعة فصول اسمها : «سقوط الباستيل أو انتصار الحرية»

وعلى الفور استوردت إنجلترا الملكية المسرحية وتهيأت لتقديمها على مسرح كوفنت جاردن، ولكن السلطات صادرتها، فتم إعداد ثان للمسرحية اعتمد فنون السيرك فى الأداء فنجا من غضب السلطات ، وحين قدم إعداد ثالث درامى خالص هذه المرة . ونجح نجاحا مدويا، ألقت السلطات القبض على الممثل الأول ـ چون بالمر ـ وسجنته بوصفه وغدا ومتشردا ، جرؤ على أن ينطق بالكلمة فى مسرح مخصص للموسيقى والرقص . فلما تقدم ممثل آخر ليقوم بدور زميله المسجون انقضت يد السلطة من جديد لتقبض على الممثل المذنب، وتدفعَ به إلى السجن ، لم يردها عن هذا صيحات الإعجاب التى صاحبت العرض، وإنما أزعجها إزعاجا شديدا أن الممثلين هتفوا فى نهاية العرض ومن أعماق قلوبهم بحياة الفرنسيين ، فردد المتفرجون الهتاف بحماس بالغ .

ولم يكن هذا شأن المسرح السياسى فى أوروبا وحدها . ففى وطننا العربى استخدم الكُتاب المسرح وسيلة للتهييج السياسى بإلقاء الخطب والقصائد الحماسية، كما فعل «إمام العبد» خلال الفصلين الثالث والرابع من مسرحية «اسكندر فرح» ، «ضحايا الجهل» فاقتحمت الشرطة المسرح وفضوا التمثيل وألقى القبض على الخطيب وصاحب الفرقة، وحرر لهما محضر فى قسم الموسكى، ومن ثم أصبح وجود أفراد البوليس العلنى والسرى فى

دور المسرح أمرا مقررا .

وفى باقى أجزاء الوطن العربى، تعرض فنانو المسرح للمصادرة والسجن. فى إحدى دول الخليج ألقي القبض على أفراد فرقة مسرحية كاملة وأودعوا جميعا السجن بعد ليلة واحدة من عرض مسرحية وجدت فيها السلطات ما يسيء إليها ، وفى المغرب ممثل اسمه «القرى» اتخذ من فنه سلاحا للتغيير، فأسلمه هذا إلي الاضطهاد والتعذيب والنفي، ثم مات فى ظروف غامضة ، وعرف من بعد باسم «دفين الصحراء» وكانت وفاته مناسبة للحداد العام.

هؤلاء جميعا أسميهم «شهداء المسرح» ، وأضع علي رأسهم من بين فنانينا العرب أسماء :

عبد القادر علوله، فنان المسرح الشامل الذى اغتالته يد الإرهاب بالجزائر .

منصور محمد ، الذى أعطي حياته لإنشاء مسرح جديد وفقد هذه الحياة فى سبيل الدفاع عن هذا المسرح .

محمود دياب ـ نجيب سرور ، اللذين ماتا قهرا .

ميخائيل رومان ، الذى مات ضيقا بعد أن شددت السلطات الرقابة على مسرحياته .

وبهؤلاء جميعا افتتح هذا الفصل عن شهداء المسرح خارج بلادنا العربية .

حكايـــة مُهـــرج

يحكى تاريخ المسرح حكاية طريفة ..

ففى عام ٢٨٧ بعد الميلاد أصدر حاكم إحدى المدن المصرية الخاضعة لسلطان الرومان أوامره باضطهاد المسيحيين الذين يعيشون تحت سلطانه، وكان بين الذين اتهموا باعتناق الدين الجديد رجل محترم يعمل شماسا، ولكنه ـ على شدة إيمانه ـ لم يكن يملك العزم ولا الحمية اللتين تؤهلانه للاستشهاد فى سبيل العقيدة . وفكر الرجل كيف ينجو بجلده، دون أن يضحى بدينه، وهداه التفكير إلى حيلة طريفة .

ذهب إلى مهرج معروف فى المدينة، ورجاه أن يلبس ملابس القسس، وأن يقدم ـ منتحلا شخصه ـ القربان المألوف الذى كان يرفع لآلهة الرومان آنذاك .

ووافق المهرج ـ واسمه «فيليمون» ـ من فوره على هذا «التمثيل» الظريف، ووجد فيه فكاهة تلذ له . غير أنه حينما وقف فى مجلس الحاكم ، ورأسه منكس ، مغطى بقلنسوة ، وجد نفسه ـ عوضا عن أن يقدم القربان ـ يقول فى رباطة جأش وإيمان : «أنا مسيحى ، ولن أقدم للآلهة قربانا» .

ورفع رأسه وهو يقول هذه الكلمات . كى يتبين الناس من حوله أنه ليس القس العاصى الذى يظنون ، بل هو المهرج «فيليمون» معبود الجماهير ، وضج المجلس بالضحك العالى . وظن الحاكم أن مايجرى إنما هو مجرد هذر لا غير ، يقوم به ممثل هازل ، اعتاد أن ينتزع الضحك، انتزاعا من آلاف المعجبين. غير أن فيليمون ظل ساكتا برهة . ثم عاد يقول : «أنا مسيحى، ولن أقدم قربانا فى هذا المكان ».

ونظر الحاكم فى عينى المهرج ، فراعه أن يجدهما تلتمعان التماعا هادئا ومتصلا فأحس من فوره ان من يقف أمامه لم يعد ذلك المهرج الذى عرفته المدينة مهذارا وأحبته .

قال الحاكم لجمهرة المواطنين الذين جاءوا يشهدون الحدث . وقد علا فى صوته الغضب : «ياقوم . ماذا نفعل بهذا الرجل ؟ أنقتله من فورنا ، أم نسلمه لعذاب بطىء على الصليب؟»

وصاح الناس فى صوت واحد : «لا . لا تجعلوا بهجة حياتنا يموت بهذه الطريقة .فإنا فى هذه المدينة، نوشك ـ من شدة الحب ـ أن نعبده ».

ثم اخذ الكل يبكون من فرط الرثاء والخوف . والتفت الحاكم إلى المهرج مرة أخرى وقال : «حقا أن لك قلبا من حجر . إذ تسمع وترى مشهد الحب هذا ، ولايلين له فؤادك . قدم القربان أتوسل

اليك ، وأعد للناس فرحتهم . إن الأعياد على الأبواب . وأنت فيها تمثل للشعب» .

غير أن فيليمون لم يتزحزح، وإنما أعاد ماقاله فى هدوء ووثوق.

وللمرة الثالثة رجاه الحاكم قائلا «: سيحزن الكثيرون لفقـــدك لا محالة . وما أشقى أولئك الذين يدخلون المسرح من بعد ، فيجدونه خلو منك » ولكن هذا التوسل كله لم يجد فيليمون نفعا .

وسادت الفوضى المكان وجـــاء وا بالشماس المسكين وألقوه إلقاء أمام الحاكم وسألوه : لماذا لم يختر لحيلته اللعينة هذه شخصا لا يأبه له الناس، بدلا من هذا الممثل الذى تتحلق حوله القلوب ؟

ولم يكن مفر من أن يأمر الحاكم ـ والأسى يعصر قلبه ـ بأن يبدأ تعذيب فيليمون . ومن ثم أخذ ثلاثة من الاتباع يلهبون الممثل بالسـياط ،، ومن جـديد تعالى هياج الجماهير وصـاح النـاس « لا تقتلوا حبيبنا، لا تقتلوه »

ومرة رابعة جعل الحاكم يرجو فيليمون قائلا : فيليمون . انقذ نفسك وقدم القربان . أنظر كيف يحزن الناس لمجرد أن موتك يخطر ببالهم فما أعظم حزنهم من بعد . حينما يرونك على

الصليب بالفعل ، ربما لم يجل ببالك ـ من قبل ـ ان الناس يحبونك كل هذا الحب ، غير أنك الآن ـ لفضل الآلهة ـ ترى بعينيك الدليل فأجبر بخاطر أحبائك وقدم القربان . إنك إن فعلت فسوف تعيد الفرحة إلى قلوب من يأسون الآن لك . ولو قد غيرت رأيك حقا فأذهب من فورى إلى الحمامات بهجة واحتفالا .

ولكن فيليمون لم يغير رأيه قط . وإنما قال مخاطبا الجماهير : « يا أهل بلدى الطيبين . لا تحزنوا لهذه الضربات التى أتلقاها الآن . فلا أظنكم نسيتم ضربات أخرى كنت ـ وآخجلتاه – أتلقاها فى المسرح على أيدى زملائى الممثلين . كنتم إذ ذاك تضحكون لهذه الضربات الفكاهية ، غير أن الملائكة كانت تبكى والآن قد صار حقاً وعدلا ألا ترجح دموعكم كفة الميزان ، فإن فى الكفة المقابلة أفراحا يضىء بها رهط الملائكة، وابتهاجا بخلاص ونجاة روحى .

ولم تجد مع فيليمون أية محاولة من بعد ، فلقى الموت وهو سعيد ، بينما بكاه أهل المدينة وحزنوا، له كما يحزنون لإمبراطور عالى الشأن .

ما الذى حدث للممثل المهرج فيليمون؟

تقول سجلات التاريخ الدينى ـ وهى تبرز المعجزة وتشرحها ـ إن فيليمون سمع صوتا يأتيه من السموات العلا ، فخشع وآمن ، وقدم الروح .

ويقول فيليمون ذاته انه وجد نفسه الحقة وهو يواجه الموت في موقف بالغ الجلال .

أما أنا فأقول : إن شيئا آخر قد حدث في نفس فيليمون إلى جوار إيمانه واستعداده للاستشهاد ، لقد قارن بين ما كان يجرى له على المسرح في مشهد مبتدع، وبين مايجرى له الآن في واقع الحياة ، فشعر بخجل كبير .

تبين أن له دورا آخر أكبر وأجل من دور المهرج على المسرح يعيش ليصنع ضحكات الناس ويظل دوماً، رهن رغبتهم في الضحك.

اكتشف أنه إنسان له روح وإرادة : قبل ان يكون مهرجا، ومن ثم كان قراره الصارم : «لبيك عليـــه احباؤه الآن ما شـــــاء وا، فهم طالما ضحكوا عليه . »

ولينعم هو ـ مرة واحدة : بحق رفض مشيئة الجماهير!.

من يقرأ تاريخ المسرح يجد مثل ذلك العناد والغضب والشعور بالمرة لدى كبار الممثلين ، المضحكين منهم خاصة .

يقول شكسبير الذى كان ممثلا ، وممثلا جوالا أيضا، إلى جوار كونه كاتبا وشاعرا :

«واأسفاه قد رحلت هنا وهناك»

«وعرّضت نفسى مهرجا على المسرح »

«وجرحت أعز مشاعرى»

«وبعت رخيصا ماهو ثمين»

ويشير شكسبير إلى الجماهير فى مسرحياته إشارات بغيضة: «الوحش ذو الألف رأس» . هكذا يقول فى إحداها ، معرضا بالجماهير، ذلك أن المهرج الناجح يحزن لنجاحه بقدر مايفرح. فبقدر مايضحك الناس له أو عليه ، يكون شعوره بالهوان إنه دائما أسير رغبات الناس . موكل دائما بإضحاكهم شاء هذا أم أبى .

لهذا نجد المهرج الحق شديد الحزن فى جوهره .

هكذا كان ديبيرو ، الفرنسى فى القرن التاسع عشر .

وهكذا نجد شابلين فى قرننا العشرين .

ومن ثم يسعى المهرج إلى أن يقدم شيئا آخر غير التهريج، يحاول به أن ينقذ نفسه من الهوان .

قاوم ديبيرو ـ طيلة حياته ـ رغبة ابنه فى أن يصبح مهرجا مثل أبيه. ولم يلن للابن الا وهو على فراش الموت .

إذ ذاك وصف الأب لابنه فن التهريج بقوله : إنه فن مؤلم جدا وطريف جدا ، يرسم على وجه المهرج المسكين كل مايدفع بالضحك إلى حافة البكاء .

أما شابلين فقد قدم سخره اللاذع من المجتمع من أول لقطاته القصيرة، إلى أفلام شديدة الانتقاد مثل «مسيو فردو» ولم يبال أن يوغر هذا السخر صدور اعدائه عليه ، حتى تجمعوا وطردوه .

وقدم الريحانى فرقة مسرحية جادة . حاول بها ان يدفع عن نفسه لقب المهرج ويزيح قناعه «كشكش بك» فجرت الفرقة عليه الإفلاس ، ولم تنجح مسرحية كوميدية مرة اسمها «الجنيه المصرى» قدمها من بعد ، الا فى إغضاب الرقيب وصرف جماهير المتفرجين .

أما فيليمون المسكين، فلم يجد مايقدمه ـ انتقاما ممن كانوا يضحكون منه ـ سوى روحه ، فبذلها فى سعادة وإصرار !

شاعر الصمت العظيم

كان نابليون راكبا عربته الإمبراطورية، وهى متجهة به إلى «سان كلو» على الطريق إلى باريس .

وكان الإمبراطور ـ كعادته ـ كتلة من النشاط والتوقد لا تهدأ . مد بصره إلى الطريق فإذا به يرى ممثلا شاباً ، بادى الفقر، يجر قدميه جرا على الطريق الطويل إلى عاصمة الإمبراطور .

وأوقف نابليون عربته ـ بلا تردد ـ وطلب إلى الممثل الشاب أن يركب معه، لم يكن غريبا على القائد الكبير أن يفعل ، فقد كان يجمع إلى مزاياه العسكرية العديدة، حبا شديدا للمسرح والمسرحيين .

ولكن نابليون لم يكتف بأن يلتقط ممثلا جوالا فقيرا من الطريق، ويركبه عربة الإمبراطور . بل إنه مضى إلى سؤال الممثل الشاب عن أحوال المسرح فى فرنسا، ثم فاجأه بقوله : «مارأيك فى كبار كتاب المسرح فى فرنسا اليوم؟».

وتردد الشاب مليا، وتلعثم، وهو خجول، منطو على نفسه

بطبيعته، ولكن الامبراطور ألح . ولم يجد الشاب بدا من أن يدلى برأيه، قال ببساطة، ووضوح، فجاء كقنبلة انفجرت على غير ميعاد قال : «ياصاحب الجلالة : إن فى مقدور هؤلاء السادة أن يكونوا أكبر بكثير مما هم الآن . لو أنهم تركوا كتابة المآسى، وقنعوا بخلق المسرحيات الصامتة »!

ولم يكن الشاب يعبر ـ بهذا الرد الذكى ـ عن سخطه على التراجيديات فى عصره وحسب بل كان ـ أيضا ـ يظهر غرامه بفن التمثيل الصامت، الذى قدر له أن يبلغ فيه مجدا كبيرا، جعله واحدا من أعظم من اشتغلوا بذلك الفن الصعب على مدى قرون كاملة .

كان اسم هذا الممثل الشاب الفقير : جان جسبار دى بيرو، وقد لقبه نقاد الفن وهواته فيما بعد باسم : «شاعر الكلمة الصامتة».

★★★

حياة دى بيرو قطعة من الشعر العذب المؤلم، كأنما هى ذاتها واحدة من مسرحياته الصامتة التى برع فى أدائها كل ليلة على مسرح، : «فينامبول» [1] الصغير في «بولفار دى تامبل» بباريس.

(١) أى مسرح البهلوانات

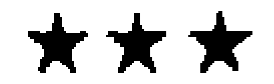
ولد فى إقليم بوهيميا، فى ألمانيا، عام ١٧٩٦ أبوه جندى فى الجيش، كان له بنتان جميلتان، وثلاثة أولاد، بينهم جان ـ جسبار.

وحين بلغ جان ـ جسبار عامه السابع سمع أبوه أن قريبا له فى فرنسا قد مات وترك له عزبة، فحزم متاعه القليل، وجمع أولاده، وولى وجهه شطر فرنسا سعيا وراء المال .

وكان على الجميع ان يلتقطوا رزقهم على الطريق الطويل من بوهيميا إلى «إميان» في فرنسا، فحول الأب أبناءه إلى بهلوانات يسيرون على الحبل، ويقدمون عرضوهم فى الأسواق والنواصى والأماكن العامة ، وتفوق أربعة من الأبناء ـ البنتان والولدان ـ فى هذا الفن المجهد، بينما قعد بجان ـ جسبار عجز واضح فيه، فلا هو مهيأ بدنيا لهذا المجهود الشاق، ولا روحه العذبة الرقيقة تسمح له بأن يقبل على فن غليظ ـ بالنسبة له ـ لايستطيع أن يحبه .

وكان أن أصبح الفتي الصغير هدفا مشروعا لنكات أفراد أسرته وسخرياتهم ثم أصبح دوره التقليدى في العروض أن يكون المسخة العاجز ، الذى يحاول فيقع، وقد يجرح، فلا يثير عجزه هذا إلا ضحكات الاستهزاء والشماتة من جمهور غليظ الحس .

وهكذا دخل جان ـ جسبار عالم المهرج الفسيح، ذلك الإنسان الغريب الذى يضع الأصباغ على وجهه ، ويلبس رداء المهنة الكثير الألوان ليضحك الناس وهو ـ إن كان فى رقة جان ـ جسبار ـ ينزف الدم فى داخل روحه.

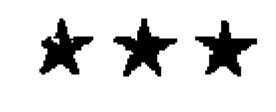


وصلت الفرقة الصغيرة الباحثة عن المال إلى «اميان» أخيرا، وكانت مفاجأة غير سارة في انتظار الأب الهمام . ما كان يظنه عزبة فسيحة تقلص حتى أصبح نصف فدان ! ويااليته كان خالصا للزراعة ، بل كانت الاشواك والأعشاب تملأ جنباته، بلا ندم، وبغير عزم على الانتقال ! أما البيت الذى طالما تخيله منيفا، فكان مجرد كوخ حقير لا أكثر ولا أقل ..!

وباع الأب الميراث بالثمن البخس ، وعاد يحمل متاعه وأسرته ليلقى مصيرا كان ـ كأرضه التى تخلص منها لتوه ـ مليئا بالاشواك.

والاشواك تدمى الاقدام دائما . ويزيد النزيف اذا طال الطريق، وتحالف معه زمهرير الشتاء فى أوروبا . زمهرير لا تفاهم معه ولا رحمة له . فاشترى الأب حصانا هزيلا، ووضع أسرته فى سلال حملها الحصان الهزيل، وسار الجميع يقدمون فنهم من قرية إلى قرية ومن بلدة إلى بلدة : البنتان المليحتان تمشيان على الحبل، والولدان والأب يقدمون لعبة القفز فى الهواء تارة، وتارة أخرى يكونون التشغيل المعروف «بالهرم» ويقدمونه وهم يزحفون على السلك المشدود .

أما المسكين جان ـ جسبار ، فقد ظل دوره أن يحاول ويفشل ويتعثر ثم لايكون نصيبه الا الهزء والخزى والضحك الشامت من الجمهور .



طالت أسفار الجماعة من بلد إلى بلد عبر أوروبا بأسرها، ووصلت بهم رحلاتهم إلى استانبول حيث قدمت الفرقة ألعابها أمام حريم السلطان، وتسلق جان ـ جسبار درجات السلم كي يلقى نظرة على شاغلات الحرملك من الحصان وهى نظرة عقابها الوحيد هو الموت، ولكن الفنان الشاب اختلسها وافلت من العقاب !

ومن تركيا إلى ألمانيا ، ومن ألمانيا إلى فرنسا، وفى باريس ألقت الفرقة عصا التسيار . وآن لها أن تفعل ، فقد طال تشردها ، ومات الحصان الذى كان يحملها ويحمل همومها معا.

وفى باريس تعدلت أحوال الفرقة بعض الشيء فقد استراحت من التجوال واستطاعت أن تلتقط رزقها بمشقة أقل، ولكن جان ـ جسبار ظل على شقائه المعتاد، فبينما كان شقيقاه وشقيقتاه يحصلون على ملابس أنيقة، وطعام طيب ، ويتخذون لأنفسهم أسماء مسرحية يطبعونها على الاعلانات، كان الفنان المضطهد سيء الملبس، قليل الطعام، منزويا، ضحية لما يتورط فيه من عثرات، ومايجلبه عليه الغير من سخط بسبب أخطائهم .

هذا ماحدث ذات مرة حين كانت الفرقة تقدم نمرة «الهرم المصرى» فقد اختار البهلوانان اللذان يكونان قاعدة الهرم فى تلك المناسبة أن يسكرا حتى يفقدا التوازن، فلما شكل الهرم، ولم يبق الا أن يتسلقه جان ـ جسبار ليكون قمته، اختل توازن القاعدة فجأة ، فهوى الفنان المسكين إلى الأرض ، وسالت منه الدماء .

وتعالت الصيحات من المتفرجين، وهم يظنون أن هذا جزء من النمرة، فكان ذلك الضحك عزاء جان ـ جسبار الوحيد من مهانته والجراح !

وجاء اليوم الذى ضج فيه جان ـ جسبار من وضعه هذا المهين: أن يبقى دائما فى المحل الثانى بعد إخوته، ولاأمل فى تقدم أو إرتقاء فسعى حتى حصل على عمل فى مسرح صغير مغمور، هو «مسرح البهلوانات» الذى تقدمت الاشارة إليه، وكان فى السابق مقرا لفرقة من الكلاب المدربة على العروض المسرحية، وأصبح الآن يعرض مسرحيات البانتوميم البهلوانى ، أى الذى يجمع بين التمثيل الصامت، وعروض البهلوان الراقصة .

ولم تحسن هذه النقلة من أحوال جان ـ جسبار فقد ظل العمل شاقا، والأجر قليلا، وضوء الشهرة منه بعيدا، إلى أن جاءه ذات يوم صديق يعمل معه بالفرقة، يبدو أنه حدس شيئا مما يدور فى نفس جان ـ جسبار من أمل، ومايعمرها من موهبة، فعرض عليه أن يقوم بدوره فى المسرحية المعروضة ـ دور «أرليكان» ، البهلوان الذى يتمتع بالبطولة فى كل عرض . وأقرضه الزميل ـ وكان اسمه فيلكس ـ ملابس الدور .

وفجأة وجد دى بيرو نفسه فى دور ارليكان ، وانتزع إعجاب الجمهور بتمثيله، وإن كان الناس قد ظنوا إنهم إنما يشاهدون

حبيبهم المألوف فيلكس . ومع هذا ، فلم يرض دى بيرو عن نفسه، ولم يشعر أن هذا التمثيل بالنيابة ، قد حل مشكلته حلا مرضيا، وظل اليأس يعتصر فؤاده، وشبح الفشل يلاحقه، حتى فكر جديا فى الانتحار .

كان اذ ذاك جالسا فى مقهى بشارع «أو زور» . وكان الوقت مساء، والمقهى ليلتها عامر بجماعة من معلمى لعبة الشيش ولعبة المصارعة بالرفس ـ لعبة فرنسية خالصة ـ وبعض من الكتاب ومؤلفى الأغانى والصحفيين .

كان الجميع يتحدثون عن الممثل الفرنسى المشهور «تالما» ، الذى مات مؤخرا، ويظهرون أعجابهم الخالص بفنه وأعماله.

وكان فرانسوا جوزيف تالما «١٧٦٣ ـ ١٨٢٦» يستحق عن جدارة كل ماوجه إليه من تحية وتقدير فى حياته وبعد الممات . كان الملوك يعشقون فنه، و«يشرفونه» بأن يطلبوا إليه التمثيل أمامهم . أما هو فكان صديقا للثوار ، وكان هؤلاء يفخرون بأنه صديق لهم.

وكان أول دور ظهر فيه تالما عام ١٧٨٧ فى مسرحية «محمد» لفولتير . وكان من بين شهود فنه فيما بعد الملك التعس لويس السادس عشر وذلك رغم أن تالما كان ظاهر العداء للملكية ، وصديقا حميما لكل من دانتون وديمولان من أبطال الثورة الفرنسية الوشيكة الوقوع .

وفي عام ١٧٨٩ مثل تالما دورا في مسرحية «شارل التاسع» وهي معادية للملكية، وألقى خلالها خطابا ملتهبا تنبأ فيه بسقوط الباستيل، فكان ميرابو على رأس التصفيق العاصف الذى حيا خطاب تالما .

وأحدث الخطاب ضجة كبرى ، وأدى إلى خروج تالما من المسرح القومى ولما قامت الثورة عاون دانتون وديمولان الممثل الكبير على إنشاء «مسرح الجمهورية» حيث واصل تالما السير فى مجراه الفنى العاصف والحافل .

ومن بعد ، حول نابليون هذه الفرقة إلى الكوميدى فرانسيز الجديدة وجعل تالما على رأسها ، وكان الامبراطور من أشد المعجبين بفن تالما، وكان يصحبه فى أسفاره، ليمثل أمام الملوك ، وفى عام ١٨٠٨ أخذه إلى بلدة « ايرفورت » ، حيث مثل مسرحية «موت قيصر» ، أمام خمسة من الرءوس المتوجة !

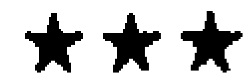
هذا هو تالما الذى سمع جان ـ جسبار دى بيرو، الألسنة تلهج بمدحه ، فى تلك الليلة الحاسمة فى تاريخ الفنان الشاب .

تبين ، وهو ينصت لذلك المديح المتدفق عظمة الفنان الشاب الموهوب، وقدرته على أن يكسب لنفسه قلوب الناس، ويشق طريقا واسعا إلى حسن الاحدوثة فى الحياة والممات .

وآلى على نفسه ـ آنذاك ـ أن يصبح تالما شارع دى تامبل ، الذى يقع فيه مسرحه .

إن تكن الظروف قد شـــاء ت أن يقع له دور المهرج أرليكان فى مسرحيات بانتوميم بهلوانى راقص، فسيجعل هو من هذا الدور شيئا عظيما حقا، سيجعل من صمته كلاما لا تلحقه بلاغة، وسيصب فى الدور كل ما اعتمل فى نفسه طوال سنوات الشقاء من رغبات،: من ألم، من حسرة، ومن حب أيضا،. فرغم أوجاعه الكثيرة كان دى بيرو يحب الناس حواليه، يحب جمهوره الصغير الذى يلقاه كل يوم جمهور فقير من عمال الضواحى،. هو دنيا قائمة بذاتها. جمهور صاخب ، ذكى، نشط، شاحب الوجوه، ملتمع العيون، يتمتع بموهبة اللسان السليط، يتحدث أفراده دائما فى نفس واحد، ويضيفون الاشارة بالأيدى إلى لغة الكلام .

يتحدثون دائما بأعلى صوت . ويأكلون دائما، وجميعا ، ما يجلبونه معهم من الفطائر، والرقاق، أو يقضمون التفاح ويشربون الليمونادة، أو الشعير المسكر، يشترونها من باعة لها يجوسون خلال مقاعد المسرح الخشبية، وهم ينادون على بضاعتهم كأنما الضجة تحتمل المزيد !



كان دور المهرج البلهوان قبل دى بيرو يتمثل فى شخصية

«جيل» أو بييرو التقليدية: شاب سيىء الحظ دائما، واضح السذاجة والغباء، قليل الحظ من اللباقة وهو لهذا إضحوكة الجميع، وضحية الظروف باستمرار .

وتسلم دى بيرو هذه الشخصية التقليدية ، فاحتفظ لها بالرداء التقليدى : السترة البيضاء الواسعة ذات الأكمام الطويلة، والياقة الكبيرة المكشكشة ، والقبعة الضخمة ذات الحافة الطرية، تنحدر حول الوجه المطلى بالأبيض.

ولكن دى بيرو استخدم قدرته الفذة على التعبير الصامت فى تأكيد الجوانب النفسية المتعارضة التى تكمن فى الشخصية : السذاجة ، الفرح الطفولى، اليأس المفاجىء، والتصرفات الخرقاء، واتخذ منها جميعا وسيلة للتعليق الساخر على معايب البشر .

وسرعان ما أصبح بييرو التقليدى فرنسيا، بل باريسيا له وجود مستقل عن أصوله الإيطالية، ولم تبق له من سماته النفسية إلا ذلك الغباء الراسخ، الذى يحبب فيه الناس مع ذلك . أما مظهره الخارجى فقد ظل كما هو .

فكأن دى بيرو قد خلق شخصية جديدة وصبها فى داخل الإطار القديم . شخصية تعبر عنه هو، أولا، بوصفه فنانا فقيرا معذبا، ، سيىء الحظ ، وتعبر عن جمهوره الشعبى اليقظ، المتحفز، الراغب فى أن يرى نفسه وواقعه على المسرح .

وقد جعل دى بيرو من شخصية بييرو كما رآها، تجسيدا فعليا للشعب الفرنسى آنذاك، جعل بييرو يبدو فرحا تارة وحزينا تارة أخرى . صوره مريضا مرة ومتمتعا بالعافية ثانية قدمه ضاربا ومضروبا ، رسمه موسيقيا وشاعرا ومغفلا فقيرا دائما كما أن الشعب فقير .

وكان جمهوره يشعر بالحقد والاستهزاء نحو النساء المترفات، والأبطال الوسيمين والعشاق المتحرقين والازواج الغيورين، الذين تزدحم بهم جميعا الكوميديا المتكلمة ، هؤلاء فى نظر الشعب يعيشون فى عالم مصطنع عالم خاص بهم لم يعرف الجوع ولا المرض . لم يخبر التشرد ، والحرمان الممض، الذى لايكفيه ما فى الحياة من قيود أصيلة فيبتكر من عنده قيودا يكبل بها المزيد من حواس الإنسان ورغباته وقدراته على الانطلاق .

وكان هذا الجمهور يطالب بكوميديا أخرى، تفضح هذا الزيف، وتخاطب مايعتمل فى أعمق أعماقه من احتجاج عليه ورغبة فى نضجه والتنديد به . ووجد ذلك الجمهور فى فن دى بيرو الصامت مايطلب تماما .

هاهو ذا فنان قد كوته الحياة بنيران هادئة، حتى نضج لحمه تماما، وأصبح جاهزا للأكل! ها هو ذا رجل طحنته الأيام حتى انطحن، وقربته من واقع الناس حتى أصبح هو الناس. ها هو ذا

عبقرى نعى الكلمات جانبا ، لأن ما فى قلبه من هم وحب أكبر من كل الكلمات : ها هو ذا فنان يتحدث إليهم من أعماق صمته يسخر من أعدائهم، ويربت على قلوبهم الموجوعة، ويقدم لهم صورا من أنفسهم على المسرح، فى حنان، وحب، ونقد يكشف المعايب ولا يشمت فيها .

وفى مسرحية وراء مسرحية، قدم دى بيرو طوائف الشعب المختلفة : الطباخ والزبال والسقاء وبائع الفحم وصانع الأحذية فعرف الناس فى مصائر هؤلاء مصيرهم هم، ورأوا أنفسهم فيما يجرى لهذه الشخصيات على المسرح من فرح وغم .

★★★

كان مسرح « فينامبول » الذى جعل دى بيرو بيته الدائم عشرين عاما متصلة، هزيل المظهر من الخارج والداخل معا، واجهته ضيقة، تضيئها أربعة فوانيس ، تلقى بضوئها القليل على المتفرجين المتحمسين ، البرمين بطول الانتظار.

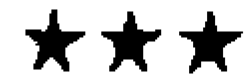
فاذا مادخل هؤلاء أخيرا، سرعان ما ملأوا المقاعد الخشبية فى القاعة ، وزحفوا حتى احتلوا أعلى المسرح، وكان المسرح من الصغر بحيث يلتحم فيه كل شىء بكل شىء : الخشبة بالقاعة، والممثل بالمتفرج، وكان أدق مايظهر على وجه دى بيرو العظيم من خلجات مرئيا ومفهوما فورا من قبل جمهوره، هنا كان يحدث ذلك

الالتحام الثمين، بين الفنان وجمهوره، الذى يجعل من العرض المسرحي وحدة واحدة ، شيئا روحيا ، يخاطب الاعماق، أشبه ما يكون بالصلاة .

لا عجب أن كان صمت مفاجىء يرين على المسرح حالما ترتفع الستار ، صمت يوشك أن يكون دينيا ، إذ يأخذ دى بيرو يخلق [1] دوره من جديد وانظار جمهوره الواله، مربوطة إلى كل حركة من حركاته لم يكن يعمد إلى المبالغة فى الحركة. لم ينثن ويتكوم ويتكور، لم يكن يظهر عليه أثر للمجهود وهو يؤدى كان يعتمد على تعبيرات وجهه أساسا، وكان جمهوره ـ من فرط تعلقهم به ـ كأنما هم يسمعون منه كلمات لاتصدر بها أصوات .

وكان لهذا المسرح الضيق، الهزيل قلة من البناوير الصغيرة يشغلها المشاهير وكبار شخصيات الأدب والفن من أمثال: بلزاك وجورج صاند، وتيوفيل جوتييه، الناقد المسرحى .

ولكن : ياويل أى من هؤلاء أو من غيرهم ممن يميزون أنفسهم بالملبس الفاخر، أو السلوك المتحضر، أو يرفعون المنظار المقرب ويجلبونه فى القاعة وشاغليها . فستحييهم أصوات الاستهزاء من كل مكان : نباح الكلاب وعواء القطط وصيحات التحقير «الذى لايتردد ولا يوقر ولا يرحم ..!».



(١) مع أمثال هذا الفنان العظيم ، لا نقول «يمثل» ، بل «يخلق» الدور خلقا .

كان على دى بيرو العظيم أن يقدم خمس حفلات فى الليلة ، وتسعا في يوم الأحد يتقاضى لقـــاء ها خمسة وثلاثين فرنكا فى الأسبوع !

كان هذا أحد شروط العقد الجائر الذى وقعه الفنان مع صاحب المسرح المسمى برتران . وكان برتران هذا ـ فيما تقول إحدى الروايات ـ حوذيا . اختلف ذات مرة مع «مدام ساكى» ، وهى اذ ذاك بهلوانة مشهورة من بهلوانات المشى على الحبل، وصاحبة مسرح اختلف حول الأجرة، فأقسم أن ينتقم منها، بفتح مسرح ينافسها .

وجمع برتران ماله ومال صديق له كان يعمل بإصلاح المظلات، وتملكا مسرح «الكلاب المدربة» وأســـمياه مسرح «فينامبول» واستأجر دى بيرو ليلعب عليه .

كان على الفنان أن يلعب كل الأدوار أن يرقص فى عروض الباليه، وعروض الترفيه، والبانتوميم، وسائر مايقدم من عروض وأن يدفع غرامات في حالة التأخر، أو عدم الظهور فى العروض والتدريبات، وان يقبل العمل فى الظروف المتاحة من نواحى الاضاءة والتدفئة، والملابس، وأن يحضر إلى المسرح يوميا ولو لم يكن مشاركا فى العروض، وأن يحصل على اذن كتابى اذا أراد أن يغادر باريس لأى سبب من الأسباب، وأن يورد اغطيته الشخصية

وجواربه، وأحذيته، وقفازاته ، والطلاء الأحمر، الذى يحتاجه، فاذا ما احترق المسرح، أو مرض دى بيرو، كان لصاحب المسرح الحق فى تأجيل تنفيذ العقد، وعدم دفع المرتب إلى أجل غير مسمى .

ومن يقرأ كلمتى الاضاءة والتدفئة يظن أن لهما مدلولا حقيقيا، والواقع أن غرفة اللبس الخاصة بالفنان كانت سيئة الاضاءة ورطبة إلى حد أن نبات «عيش الغراب» ـ الذى يهوى الرطوبة والظلام ـ كان ينمو بها ! ولما أقام دى بيرو دعوى على برتران طالبا تحسين حالة الغرفة، كسب الدعوى، بعد ما تحقق القضاء من أن عيش الغراب ينمو فى الغرفة فعلا !

★★★

ورغم هذه الشروط الوحشية، ظل دى بيرو مخلصا للبيت المسرحى الذى شهد ميلاده وتفتحه ومجده، والذى جعل هو منه ملتقى للطبقات العاملة ولصفوة الصفوة بين مثقفى باريس .

كتبت جورج صاند فى مذكراتها تقول : «لم أر فى حياتى فنانا أكثر منه جدية، ولا أكبر أمانة، ولا أقرب إلى الدين فى تناوله للفن كان يعشق فنه عشقا مبرحا، ويتحدث عنه كأمر مهم للغاية، بينما يذكر نفسه بكل تواضع. وكان دائم الدراسة لفنه، لم يكن يؤرقه قط ما اذا كانت خبايا التعبير بملامح الوجه وأصالته فى التكوين مقـدرة من زملائه الفنانين ،. كان يعـمل كى يرضى نفسه أولا،

ويجسد خياله، وهذا الخيال الذى يبدو تلقائيا، كان حصيلة دراسة مسبقة، يقوم بها بكل عناية » .

وكتب جول جانان ، الناقد المسرحى الذى وقع فى غرام دى بيرو، وألف عنه واحدة من أولى الدراسات يقول : يالمتعة من يشاهده بشفتيه المزمومتين ، وابتسامته الساخرة ، وموقفه المتردد، وهيئته التى يبرع فى أن يضفى عليها الغباء اللذيذ يالمتعة من يراه والمطر يغمره وهو يرفع رأسه للعاصفة، أنه لجدير بالإعجاب ، ما من فنان قبله استطاع أن يمثل فى مسرحية بهذا القدر(١) من التعقيد فأظهر هذا القدر من النشاط والصبر وراحة البال ، والروح الراضية . رغم العقبات الكثيرة كان عفيفا وأصيلا. وفى العالم المستهلك الذى اختاره لفنه كان جديدا فى كل شىء.. المجد له، ذلك الذى جعل القيد (٢) رسالة وفناً .

★★★

وحان وقت الوداع، أخذ الروماتيزم والربو ينخران فى جسده، ويجبرانه ـ بين الحين والحين ـ على أن يغيب عن مسرحه وجمهوره .

وذات مرة، عاد إلى المسرح بعد فترة مرض ، ليقدم مسرحيته

(١) مسرحية : «أرليكان والبيضة الذهبية» وفيها مزاوجة بين فنى البانتوميم الانجليزى والفرنسى.
(٢) يقصد التعبير الصامت ـ التمثيل بلا كلام.

الأثيرة إليه : «عرس بييرو» ، فكانت هذه هى المرة الأخيرة . كتب «شامفليرى» ، الذى ألف بعضا من مسرحياته ، يصف هذه الحفلة «اليتيمة» فقال :

«رفعت الستار ببطء وظهر دى بيرو فى ردائه الأبيض، وفى ذراعه فتاة جميلة، وفى عروة سترته طاقة من الزهور، فهو اذا ذاك عريس .

«من العسير أن أصور الحماس الذى قوبل به كان هستيريا، أربعمائة وجه اضـــــاء تها الفرحة، ثمانمائة عين تلتهم المسرحية، أربعمائة فم زأرت تقول : برافو . ومن كانوا بالباب ـ لم يستطيعوا الدخول ـ هتفوا هم الآخرون ..

«وببساطة ، وضع دى بيرو يده على قلبه تحت طاقة الزهور، وتحدرت دمعة على وجهه ، فوق الدقيق الأبيض الذى كسا وجهه . وكان المفروض فى بداية البانتوميم، أن يتجمع فريق من الفلاحين والفلاحات على المسرح ، وتعزف الأوركسترا لحن الرقص، وكان دى بيرو ـ فى العادة ـ يقدم واحدة من رقصاته الغريبة التى مات سرها بموته، غير أنه كان فى هذه المرة متأثرا بما يفوق المألوف، كان الفرح يغمر قلبه هو الآخر فلم يرقص .

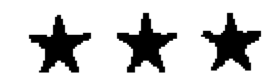
«وصاح صوت خشن من القاعة : الرقصة !»

«وأجابه المسرح كله : لا ، لا»

«ذلك أنه، حتى الجماهير الخشنة لها لحظات من الحس الفائق الارهاف. لقد قدرت تأثر الممثل الكوميدى العظيم واحترامه» .

«وحوالى منتصف الليل» اجتمعت طائفة كبيرة من الناس عند باب الممثلين ، وخرج دى بيرو، كان لايزال محتفظا بطاقة الزهور التى تصوره كعريس، احتفظ بها كأنما بإلهام، وهتف ألف من الناس: «عاش دى بيرو» ولكن الفنان خرج من لدنهم ليموت بعد أيام .

مات وباقة العرس فى يده ..كأنما قد تزوج الموت !



إذا ذكرنا اليوم شارلى شابلين العظيم، وغيره من الفاتحين فى حقل الكوميديا ، فقد وجب علينا أن نذكر دينهم الكبير للرائد جان ـ جسبار دى بيرو . أول من جعل المهرج إنسانا ، وعبر بالصمت عن الحب والحزن فأحسن التعبير .

البحث عن «وليم» خلف «شكسبير»

قال عنه مارك توين : «هو والشيطان أعظم المجهولين . أشهر الضائعين من الناس في خضم التـاريخ » . يشير بهذا إلى قلة مانعرف عن شكسبير .

تصوروا شكسبير تائها، ضائعا ، لا ملف لـــه ولا هويـــة، ولا تجارب تكفي لكتابة مقال عنه قصير .

كانت هذه حاله حين ترك ستراتفورد وراءه، واتجه إلى لندن ليشق طريقه وسط الزحام، وراءه زوجة تكبره بثمانية أعوام، تزوجها على عجل ليدرأ فضيحة ، وانجب منها بنتين وولدا كان لابد أن يعولهم وعليه عبء أسرة أخنى عليها الدهر كان حتما أن يعيد لها بعض المكانة التى فقدتها .

وهو لا ثقافة له، ولا تعليم ولا موهبة إلا مايحس به يتقلب في أعماقه من رغبة في الدخول ضمن زمرة الممثلين .

ولكنه يعرف أنه سيكون أكثر من ممثل بل أكبر من مجرد كاتب مسرحى . يعرف أنه قادر على أن يكون شاعرا . وهذه مكانة كانت على أيامه تفضل كاتب المسرح بكثير .

ويصل لندن وقد بلغ الواحد والعشرين، فارق كبير بين ما كان يؤمل فيه وبين ما وجده فعلا ، واضطر إليه .

أصبح وليم ممثلا .

ولو صدقت الروايات فقد دخل زمرة الممثلين عن طريق النبلاء من المتفرجين . يحرس جيادهم ويرعاها لقاء أجر منه يعيش .

« عار فوق عار » .

« وحين يسوء حظى ويناصبنى الناس العداء » .

« وحيدا، وحيدا أرثى لحالى اذ أنا طريد » .

« وأتعب السماء الصماء بصراخ لا جدوى منه، وأتأمل نفسى وألعن هذا المصير » .

ويكتب وليم للمسرح وتنجح كتاباته ، فيصب روبرت جرين، ألفاظ العار صبا فوق رأس شكسبير حسدا، وحنقا، لأن الممثل من ستراتفورد، ذلك الجاهل الذى لا ثقافة له ولا تعليم، قد تفوق على أمثاله من كتاب المسرح ، من خريجى الجامعة وأذكيائها .

«غراب أندس بيننا، مزينا نفسه بريشات انتزعها منا، له قلب النمر، وهيئة الممثل، يظن أنه قادر على كتابة الفخيم من الشعر المرسل قدرة الأفضل فينا . ولما كان يؤدى كل مايطلب إليه من عمل، فقد ظن نفسه كاتب البلد دون منازع ».

كتب جرين هذا من فراش الموت وكان فيما كتب أكثر من مطعن فى شكسبير :

غراب أندس بيننا

ريشات انتزعها منا

ممثل ..

يؤدى كل مايطلب إليه من عمل .

فراح وليم يتمنى لو كانت حاله غير الحال :

لقد كنت كمثل من كان فى الحياة أكبر رجاء . لى مثل قسمات وجهه ويحوطنى ما يحوطه من أصدقاء .

ها أنذا أطمع فى فن هذا الرجل ، وأتمنى ما للآخر من باع ، أما أكثر مايلذ لى من أشياء فأنا به غير قانع .

يطمع فى فن غيره ـ مارلو؟ جرين؟ هذا الرجل الذى خلق دنيا بذاتها من الناس والأحداث ، يطمع فى فن غيره ويتمنى مالغيره من باع ـ أى فن يثبت لفنه، وأى باع أطول من باعه ؟

ثم ـ الموت .

ما خطب الموت ينهش الواحد بعد الآخر من كتاب المسرح. ـ جرين واستون ، كيد ، بيل ، ومارلو ؟

إن يكن هؤلاء منافسين له، فهم فى الوقت ذاته شعراء وكتاب مثله، وهو يعد موتهم يفتقدهم ، وخاصة مارلو، أقوى منافسيه :

« أيها الراعي الراحل، الآن أتبين قولك الحكيم القادر » .

ولكن ذكرى الاهانة الممضة التى وجهها إليه جرين لاتزال تخز قلبه انها عنده :

الجرح الغائر الذى حفرته الفضيحة السوقية فى جبهتى .

ويقوم برحلة فى الاقاليم عام ١٥٩٤ ، بعد عامين من هجوم جرين عليه، رحلة تمثيل جوالة فتعوده بهذه المناسبة ذكريات مرة يدور أكثرها مرارة حول مهنة الممثل التى اتخذها لنفسه :

وأسفا ! من حق أنى جلت هنا وهناك وفضحت نفسى وجعلت منها اضحوكة للناس على المسرح .

وجرحت فى ذاتى أقدس العواطف ، وبعت رخيصا كل ماهو ثمين ..

كانت هذه سنوات عجافا بالنسبة لوليم، ثلاث سنوات من عام ١٥٥٢ ـ ١٥٥٤ فى العامين الأولين اجتاح الطاعون لندن، وأدى إلى اغلاق المسارح معظم الوقت فتشرد الممثلون ، وفقدوا معاشهم، أو كادوا ومنهم من باع ملابسهم وانحلت فرق تمثيلية وجابت أخرى الاقاليم وعادت وهى لا تملك إلا الافلاس !

ومات زملاء شكسبير ومنافسوه من شعراء وكتاب ـ كما تقدم ـ فهل من الشطط أن نقول إنه ـ إلى جوار الأسى عليهم ـ قد أخذ يقلق على حياته هو ؟

حينما كان طفلا ذا ثلاثة أشهر اجتاح ستراتفورد وباء الطاعون كذلك، وحصد من سكانها مائتين وسبعة وثلاثين في خمسة أشهر .

وكان وليم قد حل ضيفا عزيزا على أسرته بعد وفاة شقيقتين له هما على التوالى : جوون ومارجريت . فتعلقت أنظار الأسرة بوليم وحرصت كل الحرص على حياته .

فلعله تذكر ماقالته له أمه ـ لاريب ـ وهو صغير عن الطاعون الذى تهدده حياته وهو لما يزل فى البداية .

ومن ثم تتردد في السنوتات نغمات بذاتها، لاتتغير كثيرا : الحزن ، الخوف ، انعدام الضمان، القلق، الغضب لسوء الحال، وتعنت الزمان، والأسي الممض على ما فات :

« حين أدعو إلى قاعات الفكر الصامت العذب » .

« ذكريات أحداث مضت ، أزفر أسفا لضياع كثير مما رجوت وأبكى من جديد أحزانى القديمة » .

« اذ ذاك تغرق عينى الدموع، وإن لم تعتد البكاء، حزنا على عزيز فى الأصدقاء غيبه ليل الموت الأبدى » .

لهذا سعى وليم إلى راع يرى فنه ويقدم له العون ، فتعرف إلى الشاب الجميل الذى قدر له أن يصبح فيما بعد صديقا لوليم ، إلى جور كونه راعيا لفنه، وهو ايرل اوف سوثهامبتون .

والفتى جميل ومخنث، له علاقات بالرجال والنساء معا ، وقد اتهم فيه وليم ولكن من يقرأ السنوتات قراءة تدقيق يدهشه إلى أى حد كانت العلاقة بين الاثنين ابعد ماتكون عن الانشغال الجنسى الشاذ .

كانت حافلة بالصراع والمرارة والألم والذلة، من جانب وليم بينما سوثهامبتون فى الجانب الآخر يتصرف فى محسوبه كأنه بعض متاعه ـ يسرق حبيبته، ولا يأبه لعواطفه ويدعه ينتظر الساعات الطوال، وهو ـ أى وليم ـ لايعرف ماذا يراد له أن يفعل، وأى خدمات بالضبط ينتظرها منه ولى نعمته :

« مادمت عبدك، فماذا بوسعى أن أفعل الا أن أنتظر حتى تحدد لى مواعيد خدمتك ؟ ليس عندى ماأشغل به وقتى ولا خدمات لدى أؤديها حتى يأتينى أمرك .

ويخطف سوثهامبتون حبيبة وليم السيدة السمراء التى لم يتعرف على كنهها أحد، فلا يملك الشاعر إلا هذا الاحتجاج الدفين، يلوم به صديقه فى صورة مدح له واعزاز :

« خذ كل حب لى، خذه جميعا »

فهل كسبت شيئا لم يكن لك من قبل؟ لن تكسب ، ياحبى ، حبا تسميه خالصا فكل حبى كان لك، قبل أن تأخذ هذا الحب .

وأدهى من هذا وأمر أن وليم يضطر إلى استخدام شعره الجميل فى اقناع صديقه بالزواج . أى انه اشتغل ـ من أجل لقمة العيش أو ماهو فى حكمها وسيط زواج .

وكانت مسألة زواج الفتى وانجابه أولادا يقيمون صرح الأسرة النبيلة التى أساء اليها والده بحماقاته وإسرافه أمرا مهما بالنسبة لوالدته الكونتيسة التى باركت الصداقة بين ابنها وشاعره المحسوب .

ويلتفت سوثهامبتون إلى مديح غير وليم من الشعراء والكتاب، وكان هؤلاء يسعون إليه طمعا فى جاهه، وماله وحسنه .

ويتفوق من هؤلاء على وليم : كريستوفار مارلو، الشاعر والكاتب المسرحى الذى كان يطاول وليم ويتحداه بفنه، ويمتاز عليه فى بعض نواحى هذا الفن، فيعترف وليم على الفور بأن مارلو هو أفضل الشاعرين :

« لشد ما يهد عزيمتى وأنا أكتب عنك عرفانى بأن من هو خير منى يستقبل اسمك وينفق فى مديحه ما أوتى من فن ، ليشل لسانى، فلا يجرى فى ذكـرك . ولكنه لا يلبث فى السـونتات

رقـــم ٨٢ ، أن يهاجم الكتـــاب والشعراء الذين التـــفوا حول ســـوثهامبتون . فقد كان هؤلاء من خريجى الجامعات . وكان ســـوثهامبتون نفســه من خريجى كمـــبريدج . بينما وليم قد تلقى أكثـــر تعليمه ـ بعد المدرسة الثـانوية ـ فى طرقات الحياة . يهاجم وليم هؤلاء الجامعيين ويتهمهم بالخطابة والافتعال ويضع فى مواجهة فنهم المصطنع هذا فنه التلقائى النابض بالحقيقة .

على أن الغيرة من مارلو لا يفيد معها كثيرا هذا الهجوم . إن وليم فنان صادق ،هو لايملك إلا أن يعجب بفن خصمه الرفيع، ومن هنا ينشأ داخل نفسه صراع .

هو محير بين حبه للفن الرفيع، وخوفه على نفسه أن يضيع، اذا اتصل اعجاب سوثهامبتون بفن مارلو ، انه يعترف بأن شعره زورق صغير اذا قيس بالمركب المتباهى ذى الشراع الشامخ الذى يحمل نفائس مارلو :

« وأقل ماتستطيع من عون سيقينى الغرق بينما يظل هو راكبا بحارك الشاسعة ذات الأغوار .

ثم يحدث شيء ما يجعل وليم يتحدث عن الشاعر المنافس ، بوصفه من أحداث الماضى ،ونفس هذا الشيء يعيد إلى شكسبير ثقته بنفسه كشاعر وفنان .

« أكان شعره ذو الشراع المنشور اذ يمضى سراعا اليك أيها الكنز الثمين »

ماحبس أفكارى الناضجة فى نفسى وجعل من الرحم الذى أنضجها قبرا لها ؟

ويجيب وليم على هذا السؤال القلق الموزع اللب بين الشك واليقين :

« لا ، لا هو ولا رفاقه من أصدقاء الليل » .

« ممن بذلوا له العون الجأوا شعرى إلى السكوت » .

« إنما انعطافك له ملأ شعره بالمعنى فلم أجد ما أقول ، وهزل فى روحى القصيد ».

أما هذا الشىء الذى حدث وأعاد إلى وليم بعضا من طمأنينة روحه فهو مقتل مارلو فى عراك حول «الحساب» فى إحدى حانات ستراتفورد عام ١٥٥٣ .

وبهذا خلا الميدان من أى منافس ذى شأن وانفسح المجال للشاعر القروى الذى قدم من وسط انجلترا ليبنى لنفسه وبلاده امبراطورية من الشعر والمسرح لم تغب عنها الشمس قط ولن تغيب .

وأمكن لوليم شكسبير أن يمضى قدما عبر خصومه من أذكياء

الجامعة ، ورغم كل المستهزئين به من أنصار البحث عن الفن داخل الكتب والنظريات، ليكتب من الشعر والمسرح مايجعل زهوه الكبير التالى تقريرا موضوعيا عن فنه، وليس تفاخرا وقحا من فنان ورم الذات وجهه ذات يوم إلى راع له نبيل :

لا الرخام ولا النصب المذهبة يقيمها الملوك

أطول بقاء من شعرى العالى ، بل ستتألق فى أبياتى هذى

أزهى من الصخر الكالح، لطخه سواد الزمن .

وحين تطيح الحرب المدمرة بالتماثيل وتهدم المنازعات البيوت من القواعد لن يقوى عليك سيف مارس .

أو تحرق نار الحرب المشبوبة وتسجل حياتك الباقى فى هذه الأبيات .

كيف مات انطون تشيخوف ...!

كأنما القدر كان يكتب قصة الأيام التى سبقت وأعقبت وفاة انطون تشيخوف بطريقة تشيخوف نفسه : المفارقة التى تنبع فجأة من تضاد الأشياء، وتحمل المرء على الضحك الممزوج بالأسى، الاهتمام بأدق التفاصيل بطريقة تبدو لا منطقية . تحدى اليأس المحيط بالضحك المفطور القلب. المتطلع إلى مستقبل يلوح قادما لا محالة، وان كان مقدمه لايزال بعيدا . الشعور الممض بأن الواقع قائم وجاثم، والاستسلام لحزن هادىء وعذب، منقى للقلب من الأدران .

هذا المزاج الغريب من الضحك والبكاء واليأس والأمل والإصرار على تخطى الواقع أو السمو عليه ساد الأيام القليلة التى قضاها تشيخوف فى ألمانيا قبل وفاته .

كان تشيخوف قد صحب زوجته الألمانية «أولجا كينبر» ورحل إلى بلدة صغيرة تدعى بادويللر ، طلبا لشفاء من مرض السل . رحل وهو ـ فى أعماقه ـ واثق من أنه لن يعود إلى روسيا حيا !

وفى بادويللر أخذ تشيخوف يصارع المرض ويأبى أن يتخلى عن الأمل . حسب انه سوف يستجمع قدرا من قوة البدن يمكنه

من ترك البلدة بعد ثلاثة أسابيع والسفر إلى إيطاليا التى كانت تشده اليها شدا .

غير أنه خلال أسبوعه الثانى أخذ يشعر بالقلق الشديد، قال: إنه لا يحب حجرته ، ويود أن يتركها إلى مكان آخر ، كانت هذه حجرة فى فيللا، وكان أصحابها ـ بدورهم ـ قلقين خشية أن يموت تشيخوف فيفزع لموته باقى النزلاء ويتركونها . ووجدت أولجا غرفة فى فندق اسمه سومر كانت جديدة الاثاث، نظيفة تماما، وتبعث على الانشراح ، وهنا كان تشيخوف يجلس ساعات طوالا فى الشرفة يرقب مايجرى بالشارع ، مفتونا بالحركة الدائبة للناس، دخولا وخروجا، إلى ومن مكتب البريد الذى يواجه الفندق، قال لزوجته : هذا هو معنى الثقافة كلهم يدخلون ويخرجون وكل منهم يكتب الخطابات وتأتيه الخطابات.

وكانت أولجا تأخذه كل يوم تقريبا للنزهة فى الغابات فحين كانا يقطعان الطريق ذات مرة مجتازين إحدى القرى لفت تشيخوف نظر زوجته إلى نظافة منازل أهل القرية الألمان، وقال معلقا ومطلقا زفرة أسى : متى يصبح فلاحونا فى نظافة هؤلاء ؟ غير أن غياب الجمال والأناقة فى القرية الألمانية لم يفته ـ مع ذلك ـ فكتب لأخته مارى يقول : «ليس هنا ذرة من ذوق جميل ، وإنما كثير من النظام والأمانة . ان الحياة فى روسيا أكثر موهبة ـ

دعى عنك فرنسا وإيطاليا » . وفي آخر خطاب لماري قبل أيام من وفاته كتب يقول : إنه يفكر في أن يقضى بعض الوقت عند بحيرة كومو . ان البحيرات الإيطالية مشهورة بجمالها . أما نساء ألمانيا فلا ذوق في ملابسهن الى حد يبعث على الاكتئاب .



ثم أمضى تشيخوف الساعات القليلة التى سبقت وفاته بطريقة تمثل روح الكاتب الكبير خير تمثيل .

جعل يضاحك زوجته بأن يخترع لها قصصا طريفة كان قد مر على الزوجين أيام ثلاثة عصيبة ، بدأت صحة تشيخوف بعدها تتحسن قرب المساء فأخذ يلح على زوجته فى أن تذهب لتتنزه فى حديقة الفندق، فإنها لم تفارق الحجرة طيلة تلك الأيام الثلاثة، ولما عادت أولجا من نزهتها ألح تشيخوف عليها فى أن تنزل إلى المطعم وتتناول العشاء فدفعت الزوجة بأنها لم تسمع «الجونج» يدعو النزلاء إلى الطعام . ثم تبين من بعد أن الجونج قد قرع، وأن الزوجين لم يسمعا القرع . وهنا أخذ تشيخوف يقص على زوجته قصة مصيف فاخر من مصايف الأثرياء ازدحم على آخره بنزلاء من أصحاب البنوك ، متخمين تفيض منهم السمنة وزوار من الانجليز والامريكان مفعمين بالصحة ، حمر الخدود ، وفى احدى الأمسيات عاد النزلاء جميعا إلى الفندق فوجدوا أن الطـــــاهى

قد غادر المكان هاربا، ولم يترك وراءه طعاما يأكله المدللون على سبيل العشاء، ثم جعل تشيخوف يصف لزوجته وقع هذه الضربة على كل واحد من المدللين. كانت أولجا تستمع اليه وتضحك فى مرح لايخطر على بالها قط انها بعد ساعات قليلة ستقف أمام جسد فارقته الحياة .

بعد منتصف الليل بنصف ساعة أفاق تشيخوف من نومه وهو يلهث . وطلب إلى زوجته ـ لأول مرة ـ ان يعوده طبيب . وأرسل الطبيب فى طلب أوكسچين فقال تشيخوف : «لاداعى . سأموت قبل أن يصل» ثم أمر الطبيب بشىء من الشامبانيا فأمسك تشيخوف بكأسه والتفت إلى أولجا وابتسم قائلا: «من زمن طويل لم أشرب شامبانيا» ثم احتسى قطرات قليلة وارتمى على الوسائد وأخذ يخطرف . سأل : «هل ذهب البحار؟» وسألوه : «أى بحار؟» كان ذهنه ارتحل إلى الحرب الروسية اليابانية التى كانت مستقرة آنذاك. واستمر تشيخوف يهذى بعض الوقت ثم كانت كلماته الأخيرة : «أنى أموت» كان اذ ذاك يجلس فى فراشه مثنى الجذع. معتمدا على وسائد وفجأة ودون أن ينبس بكلمة واحدة هوى جانبا، مات . كان وجهه يبدو شديد الشباب، تعلوه سيماء الارتياح، ومايقرب كثيرا من السعادة وانصرف الطبيب وهب على الغرفة نسيم عليل، حاملا معه رائحة الحشيش المقطوع لتوه ، وكانت الشمس تبزغ ببطء من خلف الغابات والطيور تصحو

وتزقزق، وفى داخل الغرفة كان صوت فراشة سوداء ضخمة يقطع الصمت بطنين عال، اذ تدور حول المصباح الكهربائى ، وكان يشق الصمت أيضا نحيب أولجا . اذا هى مستندة برأسها إلى جسد تشيخوف.

★★★

مات تشيخوف يوم جمعة. وفى يوم ٥ يونيو ١٩٠٤ وضع جثمانه فى تابوت من الزنك، وبدأ رحلة العودة إلى روسيا، وصلها يوم ٩ يوليو فى عربة قطار بضاعة كتب على أبوابها بأحرف كبيرة: «محار طازج» ! وكأنما لم تكن هذه المفارقة الباعثة على الابتسام والأسى كافية، فسرعان ماعمق القدر الحظ التشيخوفى بأن جعل جثمان أحد الجنرلات الروس، ـ الذين سقطوا فى الحرب مع اليابان ـ يصل إلى المحطة فى الوقت ذاته ، وان كان على رصيف آخر. وسرعان ماتداخلت الجنازتان تتقدمهما فرقة موسيقى عسكرية ، وأنضم فريق من القلة التى جاءت تشيع جثمان كاتب موسكو الحبيب، انضموا إلى مشيعى جنازة الجنرال وهم فى دهشة لأن كاتب روسيا العظيم يمضى إلى مثواه الأخير على انغام فرقة موسيقية عسكرية !

ولما كشف الأمر من بعد أخذ المشيعون يبتسمون ويضحكون !

يقول مكسيم جوركى الذى شهد جنازة تشيخوف: إن من ساروا وراء نعشه لم يتعدوا المائة، وأنه يذكر من بينهم اثنين من المحامين جاءا وهما يلبسان أحذية جديدة وربطتى عنق ملونتين

كما لو كانا عريسين وكان جوركى يسير وراء هما فسمع واحدا منهما يتحدث عن ذكاء الكلاب، بينما جعل الآخر يصف وسائل الترف والراحة فى بيته الريفى، والمناظر الجميلة التى تحيط به. وكان بين المشيعين امرأة فى رداء بنفسجى، تحتمى بمظلة من الدانتيل وتقول فى حماس لرفيق لها عجوز : «آه ، لقد كان إنسانا لطيفا، شديد الذكاء» ولكن العجوز سعل مرارا، مظهرا عدم اقتناعه!

وعاد جوركى يقول: «كان اليوم شديد الحرارة كثير الغبار وعلى رأس الموكب ضابط شرطة بدين يمتطى - فى خيلاء ملكى - صهوة جواد أبيض سمين، وهذا كله، وكثير غيره كان مؤلما فى سوقيته، وغير لائق بذكرى كاتب عظيم فائق الحس» .

غير أن ديفيد ماجرشاك، مؤلف كتاب : «حياة تشيخوف» الذى أنقل عنه هذه الحقائق يتفق معى فى الرأى الذى تخلص لى وأنا أقرأ وصفه للطريقة التى مات بها الكاتب العظيم والخطأ المضحك الذى لابس تشييع الجنازة .

يقول ماجرشاك : إن المرارة التى شعر بها جوركى مفهومة ومقدرة . غير أن المسألة كلها - رغم غرابة هذا القول - هى واحدة من المفارقات الساخرة التى كان تشيخوف يهش لها فى حياته والتى كانت جديرة بأن تجعله يضحك ، لو أرتد حيا : الأبهة والعظمة تحيطان بجنازة عسكرى كبير، تجاورها جنازة لايكاد يلتفت إليها أحد لكاتب عظيم !

شارلى شابلين آخر المهرجين العظام!

فن شارلى شابلين مجموعة من المتناقضات ، عرف هذا «المهرج العظيم» الشهرة العالمية فى عام ١٩١٤، عن طريق أحدث الفنون وأكثرها تعبيرا عن القرن العشرين وهو فن السينما ومع ذلك، فان المتأمل لفنه سرعان مايكتشف جذوره، العميقة الضاربة فى أقدم العصور ، انه يغترف من فنون الممثلين الجوالة الذين عرفتهم العصور الوسطى، كما يستخدم ببراعة وعبقرية ما وصل إليه من فنون ممثلى الكوميديا المرتجلة الايطالية، وفى الوقت ذاته نراه يدين لفن الميوزيك هول البريطانى بالدروس التى تلقاها منه فى فترة تلمذته الفنية .

هو اذن فن مركب، فن هذا الإنسان العظيم، ومع ذلك فهو فن قريب الى كل قلب فلابد إذن انه فن بسيط !

كيف جمع شارلى شابلين بين كل هذه المتناقضات، وكيف أفلح فى صهرها فى البوتقة السحرية التى يملكها كل فنان كبير ؟

فى تقديرى ان سر نجاح شابلين يعود إلى حبه لكل الناس ، حبه للبشر أجمعين قلبه الكبير وسع أوجاع الإنسانية كلها، فأخرج لها فنا يفيض بالمحبة والعطف، وينبض بالبساطة ويتخذ له هدفا

واحدا عميق الجذور فى كل نفس : الرغبة العارمة الدافقة فى أن ينتصر الخير فى العالم ، وان ينهزم الشر، وان ينعم كل الناس ويتمتعوا بالحياة .

لهذا انتصر شابلين دائما للفقراء ، لأنهم أول المظلومين فدافع عنهم دفاعا مجيدا، دافع عنهم بفنه السحرى فقط، وليس بالخطب، والعقائد المركبة، فما كان أبعده عن العقائد والفلسفات التى تغمض على عقول الناس .

غير انه ـ وهذا سر عظمته ـ دافع عن الفقراء، وليس عن الفقر فقد ذاق فى طفولته صنوفا من هذا الفقر ظل يحمل مرارتها ، حتى وهو فى بسطة العيش ورحابته ـ حتى وهو فى سويسرا الجميلة فى قصره المنيف ، ووسط أسرته الكبيرة التى أنجب أفرادها من المرأة الوحيدة التى أحبته لذاته، وهى : أونا أونيل، ابنة الكاتب المسرحى الأمريكى الكبير «يوجين أونيل» .

وذات يوم «ارتكب» الكاتب الانجليزى سومرست موم تحليلا لشخصية شابلين، زعم فيها أنه الفقير الدائم : مهما أصابه من ثراء فهو يحن إلى أيام الفقر الأولى ، ويسعى إلى ممارسة مظاهره فى تلذذ.

وقرأ شابلين هذا التحليل السخيف فجاء رده عليه ـ كفنه العظيم ـ : حاسما ، وبسيطا، وفاضحا، قال : «مارأيت قط فى

حياتى فقيرا يحن إلى الفقر» !

وقد صدق الفنان العظيم ، فالذين «يحنون» إلى الفقر ، هم المتخمون الذين لم يعرفوه قط من أمثال السيد سومرست موم. أما الذين عرفوه بالفعل فهم يقولون مع على بن أبى طالب : «لو كان الفقر رجلا لقتلته» ويقولون مع برنارد شو: الفقر جريمة اجتماعية!

ماالذى أعنيه بقولى إن فن شابلين يدين لفنون ممثلى الفرق الجوالة كما يدين لفنانى الكوميديا المرتجلة الإيطالية ؟

لنأخذ الفرق الجوالة أولا ..

نشأ هؤلاء منذ القدم كفنانين يقدمون نمر المحاكاة أو التقليد فى الأسواق وأماكن التجمع الأخرى وكانوا أيام اليونان القديمة يؤلفون جمعا من الأكروبات والحواة وما أشبه، هم أقرب إلى المتسولين يكسبون عيشهم بشق الأنفس ، وفى وجه مخاطر عديدة.

وتطور فن المحاكاة هذا عند الدوريين فى اليونان القديمة ، ومن ثم امتد إلى صقلية وجنوب إيطاليا ، وأصبح مسرحا بدائيا، يقدم على منصة خشنة، لها ستار يفتح من وسطه، ومن الفتحة يدخل الممثلون، ويقدمون فنهم وخلفهم الستار كنوع من المنظر، بينما يكون باقى الممثلين وراء الستار فى انتظار أن تأتى أدوارهم وأثناء العرض كان واحد من الممثلين يطوف بالرواد ليجمع منهم ماتجود به نفوسهم من عطاء .

أما العرض ذاته فكان يقوم على الفكاهة الخشنة، بكل ما كانت تحويه فكاهة الزمن القديم من ألفاظ واشارات تعد اليوم بذيئة وداعرة ، ولكنها لم تكن كذلك قط في نظر معاصريها .

وعلى الزمن تطور العرض فدخلت فيه نتف من الحوار، وخطوط عريضة لقصة بدائية، وإن ظل يعتمد أساسا على الشخصيات عوضا عن القصة المسرحية .

وحين أصدرت الكنيسة أمر الحرمان ضد الممثلين فى القرن الخامس الميلادى ، ثم اغلقت المسارح كلها فى القرن السادس ، حمل الممثلون الجوالون شعلة المسرح بمفردهم ، وظلوا ـ حتى عصر النهضة ـ يقدمون عروضهم التمثيلية والبهلوانية ، ملتمسين أسباب النجاة في ضآلة شأنهم وقلة انتشارهم .

وحين اشرق نور عصر النهضة تضاعف عدد الفرق الجوالة وظلوا يحتلون مركزا مهما فى تاريخ المسرح الأوروبى ، من يومها حتى قرننا هذا .

ماالذى أخذه شابلين إذن من فن هؤلاء الرواد ؟

أخذ إلتصاقهم الشديد بعامة الناس، واحساسهم الدائم بمذلة الفقر، ورغبتهم فى التعبير عن أنفسهم من أيسر السبل الفنية ، وأقربها إلى الجماهير، وهى الفكاهة الخشنة، والمسرحية التى

تعتمد الشخصية أساسا، تأتى بعده القصة، على أن شابلين أخذ هذا كله عبر فنانين آخرين، تولوا تصفية هذا اللون الفنى من شوائب الجنس والاشارات الداعرة، وهى أمور خلا منها فن شابلين، وهو ما كان ليقبلها على كل حال حتى لو كانت وصلت إليه عبر القرون ، فإن فنه لم يعتمد يوما على فج الكلام، أو مهارشات الجنس .

أما الكوميديا المرتجلة الإيطالية فقد أمدت شابلين بالمادة الفنية التى صنع منها شخصيته الخالدة : «شارلى» : المتشرد ، الفقير ، الإنسان، الجوال رغم أنفه الذى يتطلع إلى نصيب مشروع من متع الحياة ولا يجده أبدا، والذى يعشق الطعام والنساء والفكاهة الخالصة، ويهوى تدبير المقالب ، يقع فيها خصومه أحيانا ولا ينجو منها هو نفسه فى كثير من الأحيان .

تلك هى شخصية «الارليكنو» فى الكوميديا الإيطالية وهذه هى صفاتها الأساسية .

أضيف اليها الآن أن هذه الشخصية كانت نمطا ثابتا لايتغير من مسرحية إلى مسرحية، ولا يتطور أبدا وكان لهذه الشخصية علامات مسجلة هى : القناع الأسود، والثوب المتعدد الألوان، أو «المرقع» كما يسمى فى لغة المسرح الشعبى فى مصر .

وقد امتص شابلين جوهر هذه الشخصية فاحتفظ لنفسه منها

بالتشرد ، والجوع الدائم إلى الطعام والنساء ومتع الحياة، كما احتفظ بالنزعة إلى تدبير المقالب ، حبا فى تدبيرها وتأمل نتائجها المضحكة ثم أضاف إلى هذا ـ من عنده ـ حب عامة الناس حبا دافقا ووجه رغبة الارليكنو القتالة فى تدبير المقالب وجهة الخير الاجتماعى . فهو فى أفلامه عامة ـ وفى أفلامه الصامتة بوجه خاص ـ يوجه المقالب ضد الاغنياء المترفين ، وضد المجرمين والقتلة ، وضد أنظمة الحكم الفاسدة، أو المتصلة .

ومن يتتبع هذه الأفلام الباكرة يجد فيها خطا واحدا متسقا هو الانتصار للخير والعدل ضد الظلم والمعاناة .

ففى فيلم «الشريد» ينقذ شارلى فتاة مسكينة من براثن عصابة من الغجر ، كانت تضربها وتكلفها بالشاق من الأعمال ، وفى فيلم «الشارع» ، ينقذ شارلى الجيرة كلها من شرور بلطجى ضخم الجثة، ويجعله يفىء ـ راغما ـ إلى روح العدل والقانون ، وفى فيلم: «المغامر» ينقذ فتاة أخرى من الغرق، وفيلم «المهاجر» يصادق فتاة ثالثة مهاجرة معه على السفينة نفسها، ، ويحميها من اللصوص، ويخوض معها تجربة الفقر والتشرد فى نيويورك وفى فيلم «المصحة» يسخر شارلى من مجتمع الأغنياء والمتخمين الذين يأكلون أكثر مما ينبغى ثم يجيئون إلى المصحة لتخلصهم من الشحم. وفى فيلم «الكونت» يدخل شارلى مجتمع الأغنياء متخفيا

فى زى كونت، ويعصف بهذا المجتمع سخرية وتندرا .

فى هذه الأفلام جميعا، ـ التى أخرجت عامى ١٩١٦، ١٩١٧، ـ هدف اجتماعى عام تمثله الشخصية التى خلقها شابلين من وحى فنون الجوالين والمرتجلين ، وجعل لها علاماتها المسجلة : السروال الواسع المضحك ، والعصا المعقدة ، والقبعة القصيرة ذات القبة، والحذاء الكبير المهترىء، شخصية شارلى .

هارب من الليمان !

ولنأخذ واحدا من هذه الأفلام الباكرة لنضعه تحت ميكروسكوب التحليل وليكن فيلم : «المغامر» مثلا .

فى هذا الفيلم نلقى شارلى الهارب لتوه من الليمان ، ينقذ الفتاة الغنية «أدنا» من الغرق ويحصل بهذا العمل البطولى على تصريح بدخول المجتمع الراقى، انه الآن ينتحل شخصية أخرى محترمة ويجلس فى «رقى» مع الفتاة فى شرفة علوية، يأكل واياها الأيس كريم !

وفجأة، وقبل أن يتبين شارلى حقيقة مايحدث ، يسقط الجزء الأكبر من يده إلى سرواله الواسع، ويتسرب من السروال عبر أرض ذات فروج كبيرة، فيسقط منها على أم الفتاة، التى يتصادف أن تكون جالسة فى الدور الأرضى، فيصيبها فى قفاها الغليظ، وينزلق عبر ظهرها كله، وتقوم الأم متأففة، متحرجة ، محاولة

الخروج من الورطة، وحين تعود للجلوس، تجد نفسها قد قعدت على قطعة الأيس كريم قعودا كاملا

جانب الضحك فى هذا المشهد واضح، منذ أن يسقط الأيس كريم فى سروال شارلى، فيبدأ يتململ ويحاول أن يتستر على ماحدث، ويسعى إلى التخلص من الضيف البارد، إلى أن ينجح أخيرا فى النجاة من اللطعة، ويسقطها على الأرض، ويستأنف مجالسته، اللذيذة للفتاة .

ولكن : لايكاد ضحكنا من شارلى يهدأ قليلا، حتى يسقط الأيس كريم على السيدة الغنية البدينة فيبدأ انزعاج آخر مضحك، وسلسلة من الحركات، تنتهى بقعود السيدة البدينة على الأيس كريم قعودا مباشرا .

التصميم المتعمد فى هذه «النمرة» واضح، الفقير يصيبه المكروه، فيتخلص منه، والغنية يلم بها المكروه ذاته، فتعجز عن إنقاذ نفسها، الفقير واسع الحيلة مدرب على ملاقاة المصائب، والغنى عاجز قليل الحيلة .

وقد فسر شابلين مقصده الاجتماعى من هذه النمرة قائلا: إنه ما كان ليسمح للأيس كريم يسقط على امرأة فقيرة فهذا أمر يصدم العواطف ، أما امرأة ثرية فهى هدف مشروع لورطات من هذا النوع، فماذا لو أفسد الأيس كريم ثوبها، أو أخرجها أمام

الضيوف؟ إن أموالها كثيرة ستسارع إلى انقاذها من البلل والحرج معا !

وقد اجتاحت شخصية شارلى العالم كله وتسربت إلى أعمق أعماق وجدانه، ظهرت على اللافتات الضخمة على واجهات دور السينما، وعلى ظهور أوراق اللعب، وعلى شكل مغامرات مضحكة فى مجلات الأطفال، وفى الدراسات الوقورة التى قام بها الدارسون لفن السينما، وفن شابلين على الخصوص .

وأصبحت شخصية المتشرد ذو القبعة والعصا والسروال والحذاء الغليظ ، قبلة أنظار كل الناس : يسعى فنانو الشارع الجوالون إلى تقليدها ويكسبون عيشهم القليل من ورائها، كما يقوم بتمثيلها هواة الفن الكوميدى فى المدارس والمحافل ، ويتأملها فنانو الكوميديا وينطبعون بها انطباعا خلاقا .

ومن أبرز من تأثر بفن شابلين فى وطننا العربى الممثل الكوميدى المصرى المرموق نجيب الريحاني، لقد جعله هذا التأثر يترك جانبا قناع كشكش بك وعباءته، ولحيته ومسبحته، مكونات شخصيته النمطية ـ ويفك الاسار، لينتقل إلى شخصية أخرى، تشبه من قريب شخصية شارلى فى سماتها النفسية وفى مواقفها وأهدافها تلك هى شخصية الرجل المسحوق، الفصيح اللسان، ذو الموهبة ، الذى ينتصر دائما للفقراء، فى مواجهة الأغنياء مهما

أصابه من ضر . الرجل الذى يظهر الشجاعة ـ أحيانا ـ والجبن أحيانا أخرى، والذى يدخل فى مغامرات لا تنتهى، يجلب بها على رأسه المصائب، ولكنه يخرج منها جميعا فائزا منتصرا، رغم الجروح والكدمات واللطمات التى تصيبه، وهو إلى هذا جائع دائما، متطلع دائما إلى متع الحياة، مقدر دائما أن النساء هن أجمل زهور هذه الحياة !

وقد توصل الريحانى فى مقارنة عالم الفقراء بعالم الأغنياء، بطريقة تشبه طريقة شابلين فى المظهر، وإن اختلفت فى المخبر، فمن حيث يقصد شابلين بالمواجهة بين العالمين أن يسخر ويندد بالأغنياء الآن وإلى الابد، يحدث الريحانى فى مسرحياته مصالحة بين الفقير والغنى، ففقيره يحتفظ بمقومات نفسه، ويثبت على مبدئه فى الفصل الأول، من المسرحية، ثم ماتلبث ضربة مفاجئة من ضربات الحظ أن تنقله إلى صفوف الأغنياء، فينضم إليهم ويصبح رسول الفقراء إلى عالم الأغنياء، محاولا اقناعهم بأن يكونوا أقل غلظة وأكثر رحمة .

كما أن الريحانى قد استولى لنفسه على بعض الأحداث الكوميدية فى أفلام شابلين فطورها وأقلمها، ولنأخذ مثلا واحدا على هذه الظاهرة عند الريحانى .

فى فيلم «المهاجر» يدخل شارلى مطعما ليأكل، وهو لايملك الا

دولارا فضيا واحدا، التقطه من أرض الشارع، ويأكل شارلى ماطلبه من طعام ، حسب ثمنه بكل عناية بحيث لايتعدى الدولار، فاذا جاء وقت دفع الحساب ، تبين أن دولاره الوحيد هذا مزيف، اذ ذاك يسقط في يده، ولا يجد المسكين بدا من أن يبقى حيث هو في انتظار الفرج، ويأتي بالفعل مع دخول شخص ذى نفوذ يجلس إلى مائدة شارلى ، ويأكل هو الآخر، ثم يهم بأن يدفع حسابه وحساب شارلى، ولكن الأخير يرفض مرارا أن يدفع له الرجل الحساب، وأخيرا يرضخ الرجل لاصرار شارلى ويتركه يدفع حساب نفسه ، ثم يدفع حسابه هو للجرسون ، ويقوم بعد أن يترك في الطبق بقشيشا سخيا للجرسون تمتد اليه يد شارلى فيدفع منه الحساب ويخرج من ورطته !

وقد حور الريحانى هذا الموقف فى فيلم «أحمر شفايف» المأخوذ عن إحدى مسرحياته ، فجعله يجرى كالتالى : الريحانى ـ بعد تطورات كثيرة ـ يصبح متشردا، يجوب الشوارع بحثا عما يشغله وما يقتات به، وكل مامعه عشرة قروش !

ويدخل المتشرد مطعما يقال له أن بين زبائنه شخصا مهما يستطيع أن يلحقه بعمل، وسرعان ماتفوح رائحة الطعام الشهى، ويسيل لها لعاب الجائع المفلس، فيجلس إلى مائدة ، ويتصفح قائمة الطعام بسرعة، ويتبين أن بين الأطباق طبق مكرونة باللحم

المفروم ثمنه ثمانية قروش ، فيقرر أن يطلبه، ويأخذ يأكل فى نهم .

وحين يمد يده إلى جيبه يلتمس الورقة المالية ذات القروش العشرة لا يجدها، فهى قد سقطت عبر دقائق على الأرض، فالتقطها جرسون ودسها فى جيبه !

ويفكر المتشرد المصرى بسرعة، ويخرج من ورطته بذكاء أنه يمثل دور جرسون ويتسلم الحساب من أحد الزبائن ، ثم يدس الحساب فى جيبه ويولى هاربا !

نال شابلين تقدير وتكريم العالم كله، منحه تيتو وساما رفيعا، وأعطته ملكة انجلترا لقب سير، ومن قبل وبعد هذا، أقعدته ملايين الملايين فى السويداء من قلوبها، ومات وهو راض، فقد تبين أن عروضه الصامتة ، التى أخرجها فى العشرينات، لا تزال تضحك، وتمتع شباب السبعينيات. عندها صرح بقوله :« سأموت وأنا مطمئن الى الخلود » .



نزوات مسرحية

إبسن : بين بنات الواقع وعرائس الخيال

فى عام ١٨٨٩، كان إبسن وزوجته سوزانا يقضيان الصيف فى بلدة جوسينساس، قرب ممر برنز بألمانيا .

كان قضاء الصيف فى تلك الناحية قد أصبح عادة لإبسن وسوزانا من سنوات مضت : ولكن الصيف فى ذلك العام كان مختلفا، فقد تعرف الكاتب فيه إلى فتاتين غضتى العمر، أولاهما اسمها «هيلين راف» وعمرها أربعة وعشرون عاما، والثانية اسمها: «أميلى بارداخ» وعمرها ثمانية عشر عاما .

ورغم أن لقاء «إبسن بالفتاة الثانية : أميلى قد انقطع بعد انتهاء العطلة الصيفية ، فان علاقة ما قد قامت بين الكاتب الكهل، «كان فى عامه الواحد والستين» وبين الزهرة الشابة . كتب إبسن فى أوتوجراف لها يقول : «قدر سامق ومؤلم يجعلنا نمد الذراع ـ جاهدين ـ لنطول مالا يطال» . ثم أهداها فى آخر يوم من أيام اللقيا صورته وكتب عليها : «إلى شمس مايو التى أشرقت فى سبتمبر حياتى» ومن بعد توالت بينهما الرسائل .

كتب «إبسن» في أول رسالة لأميلي يصف جوسينساس بعد أن غادرتها البنية :

«كل شيء مقبض هنا، أو هكذا يبدو لي . ذهب كل شيء.. ضاع .. كل يوم أتمشى.. أجد مقعدنا خاليا، فأمر عبره ولا أجلس.

تذكرين النافذة المقوسة الكبيرة إلى يمين الشرفة؟ كم كانت ركنا جميلا . الزهور والنباتات ذات العطر الساحر هنا لاتزال، ولكن : شد ما هي فارغة ـ وحيدة ـ مهجورة !

كان هذا ردا على رسالة بعثت بها «أميلي» «لإبسن» ووصلته قبل أن يغادر المصيف بيومين .

وبعد هذا بحوالي أسبوع رد ابسن على رسالة ثانية لأميلي جاءته خلال الأسبوع :

«خيالي يمور. ولكنه دوما يتوه ويسرح، الي أماكن لا يحق له أن يرتادها وأنا أعمل . لا أقدر على حبس ذكريات الصيف . ولا أريد . ما مر بي اذ ذاك أعيشه من جديد المرة بعد المرة . أما أن أصب هذا كله في مسرحية فمستحيل حالا . هل قلت حالا ؟ وهل يصبح ممكنا يوما ؟ وهل أريد فعلا أن يصبح ممكنا ؟

«في الوقت الحاضر على الاقل هو مستحيل أو هكذا أشعر أو أعرف » .

«ومع هذا فلابد له أن يحدث، لابد بأية وسيلة، هل يحدث فعلا؟ هل ترينه يستطيع الحدوث ؟

«يا آنستى العزيزة اغفرى لى ! تكتبين ـ يا لمتعتى ـ فى آخر رسالة لك ، لا ، لا لا قدر الله بل فى رسالتك السابقة وحسب، تقولين : «أنا لك لست مجرد آنسة» ليكن اذن يا ابنتى العزيزة ـ فأنت فى مقام ابنة لى بكل تأكيد ـ قولى لى : أكان لقاؤنا غباء أو جنونا ؟ أم تراه كان غباء وجنونا معا ؟ أم إنه شىء لا هو بالغباء ولا بالجنون ؟»

وتعده أميلى بأن ترسل له صورتها، ثم تتأخر الصورة لأسباب فنية. فيعزى ابسن نفسه قائلا للفتاة فى رسالة تالية : «أفضل هذا من أن تصلنى صورة غير معبرة . ومع ذلك ـ فما أوضح ملامحك الراسخة الجميلة فى مخيلتى ! مازلت أرى أميرة مليئة بالاسرار وراء تلك الملامح . هذه الاسرار ـ ماهى ؟ يحلم المرء بأشياء كثيرة وراء ها ويخلق منها جمالا كبيرا، وهذا ما أفعل انه عوض صغير عن الحقيقة .. الحقيقة بلا قرار . الحقيقة التى لاتطال . فى خيالى أراك دائما مزدانة باللآلىء . أنت تعشقين اللآلىء وفى عشقك لها شىء عميق وكامن ماهو ؟ أدمن التأمل فى هذا أوقاتا كثيرة وأظن أحيانا أننى وصلت إلى تفسير . وأحيانا أخرى لا أجد ».

وكتب ابسن ـ من بعد ـ يصف لها كيف تعيش معه فى كل آن،

وفى كل شكل ، وكيف أصبحت ـ فى الواقع ـ عروسة من عرائس خياله .

« عرفتك طيفا جميلا من أطياف الصيف ياأميرتى العزيزة ، جزءا من موسم الفراشات والزهور البرية . أشد ما أتوق إلى أن أراك ـ ثانية ـ فى الشتاء !. «فى خيالى أنا دائما معك أراك فى رنجشتراس خفيفة نشطة تنسابين فى الطريق فى رشاقة وقد لفتك القطيفة والفراء . «وآراك أيضا فى الأمسيات وفى الحفلات فى المسرح خاصة وقد اسندت ظهرك متراجعة في مقعدك وشىء من التعب فى عينيك المليئتين بالأسرار »

« وأود أيضا لو تخيلتك فى بيتك. ولكن لم أوفق في هذا ، فليس عندى ما أبنى عليه الخيال، لم تذكرى لى شيئا كثيرا عن حياتك العائلية ـ لا، لا، أقصد حياتك في البيت، لا شىء تقريبا.

أصارحك القول ـ ياأميرتى العزيزة ـ أننا فى أشياء كثيرة غريبان ».

وتصله صورة «اميلى بارداخ» أخيرا فيكتب لها قائلا :

«صورتك الجميلة» الساحرة بما تحمل من شبه غريب لك، منحتنى فرحة لا توصف .شكرا لك ، ألف شكر. ومن أعماق الفؤاد، فى عز الشتاء، أعدت لخيالى ذكرى تلك الأيام القليلة، الساطعة ، من أيام صيف انقضى .

كتب ابسن هذه الرسالة الأخيرة فى ٣٠ ديسمبر ١٨٨٩ ، وفى ١٦ يناير ١٨٩٠ ، حين بلغه نبأ مرض اميلى، كتب يقول :

«هل تصدقين اننى حدست أمر مرضك بوضوح ! فى خيالى رأيتك راقدة فى الفراش شاحبة ومحمومة وجميلة ـ مع ذلك ـ جمالا لايقاوم »

وفى ٦ فبراير من العام نفسه كتب «ابسن» خطابا، ينذر بتحول مهم أخذ يطرأ على العلاقة بينه وبين «أميلى» .

«طويلا ، طويلا جدا، تركت خطابك العزيز الأخير ينتظر . قرأته مرات ومرات، ولم أرد عليه ، فاقبلى اليوم منى أخلص الشكر وفى كلمات قليلة من الآن فصاعدا، وحتى نلتقى بشخصينا، لن يصلك منى الا القليل بل النادر جدا . صدقينى ، ان هذا أفضل، إنه الشىء الوحيد الواجب عمله، أشعر أن من حق ضميرى على أن أقطع مراسلاتى لك ، أو فى القليل ، أحد منها، عليك ـ فى الوقت الحاضر ـ أن تخفضى اهتمامك بى إلى أدنى الدرجات . أمامك أشياء أخرى تشغلين بها وأنت بعد شابة، أهداف أخرى تنذرين نفسك لبلوغها، وأنا ـ كما قلت لك مرة مواجهة ـ لا يمكن قط أن أقنع بعلاقة من خلال الرسائل يبدو لى هذا كأنصاف الحلول. ثمة شىء من الزيف يحوط علاقة كهذه . أجد من المؤسى أن يحول حائل بينى وبين أن أهب نفسى كاملة

لمشاعرى على أن هذا طبعى ولا حيلة لى فيه ، وأنت بعد مرهفة الحس، لك نفاذ غريزى إلى الأشياء، وستفهمين ما أعنى بهذا كله، وحين نلتقى ثانية سأقدم لك المزيد من الشروح، وحتى يتم هذا اللقاء، ستعشين دائما فى فكرى، بل وبدرجة أكبر بعد أن نكون قد تخلصنا من هذا الأمر المقلق ، المزعج الذى يقف بنا فى منتصف الطريق : أعنى مجرد التراسل .

«آلاف التحايا .»

«وأنا لك»

ورغم هذا فقد واصلت «أميلى» رسائلها، وفى إحداها انبأت «ابسن» بأن والدها توفى، فلم يجد «ابسن» بدا من الكتابة اليها، وان كان بدأ رسالته لها فى ١٨ سبتمبر ١٨٩٠، قائلا :

«آنستى العزيزة» ! ثم أخذ في عبارات مؤدبة، وانما باردة، يقدم لها مشاعر العزاء .

وفى ٣٠ ديسمبر من العام نفسه، كتب لها يشكرها على هدية أرسلتها: «تسلمت خطابك العزيز، كذلك الجرس والصورة الجميلة، أشكرك من أعماق الفؤاد زوجتى وجدت الصورة جميلة جدا . غير أنى أرجوك ـ فى الوقت الحاضر ـ ألا تواصلى الكتابة، حينما تتغير الظروف، سأخبرك، أرسل لك قريبا مسرحيتى الجديدة،

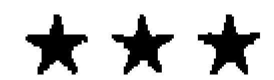
إقبليها فى عطف ـ وأيضا فى صمت! أود لو رأيتك ثانية وتحدثت إليك .

ومن ثم انقطعت المراسلات بينهما، انقطعت مايقرب من ثماني سنوات ، حتى قطعت «أميلى» حبل الصمت فأرسلت تهنىء «ابسن» بعيد ميلاده السبعين فكتب لها :

« يا أعذب الكل» يا آنستى الحبيبة الغالية !

اقبلى أعمق الشكر على رسالتك . ذلك الصيف فى جوسينساس كان أسعد وأجمل ما فى حياتى كلها .

لا أكاد أجرؤ على التفكير فيه .، ومع هذا ، علىّ أن أفعل . دائما .. دائما !»



كيف نفسر هذا كله ..

أكان انشغالا حقيقيا بالفتاة، وصل «بابسن» إلى حد الوقوع في غرام أميلى فعلا، أم أنه كان مجرد سعى الفنان إلى حافز جديد ـ منشط لخياله ؟

لا أعتقد أن الاجابة على هذا السؤال تتعذر علينا، اذا رجعنا إلى بعض رسائل «ابسن» إلى «أميلى» واذا عرفنا ـ فى الوقت ذاته ـ أن الفتاة لم تكن البنت الوحيدة فى حياته اذ ذاك أو من

بعد، فقد عرف فى ذلك الصيف نفسه الصبية الصبوح ذات الأربعة والعشرين عاما، الرسامة الهاوية «هيلين راف» .

والتي امتدت معرفته بها بعد ذلك الصيف الساحر ـ صيف ١٨٨٩ عامين كاملين تقريبا ـ أى إلى صيف ١٨٩١ .

كذلك عرف «ابسن» بعد عودته من سنوات طويلة من المنفى الاختيارى الذى اختاره لنفسه، والذى أقام فيه سنوات طويلة فى «إيطاليا» و «ألمانيا» ، عرف الشابة الساحرة ذات الحيوية الفياضة: «هيلدور اندريسين» وامتدت معرفته بها من عام ١٨٩١ إلى عام ١٩٠٠ وواضح أن «غرامه» بهذه الفتاة الأخيرة قد كان مشبوبا فهو يهديها خاتما ماسيا تارة، وتارة أخرى يهديها مخطوط مسرحيته الأخاذة : «البناء المعلم» التى كتبها حول علاقته بهيلدور.

فاذا عدنا إلى علاقة «ابسن» و «أميلى» بعد هذا استطعنا أن نجيب على السؤال بقولنا أن ابسن كان يندفع إلى التعرف بالفتيات الصغيرات بحافزين مهمين :

أولهما : رغبة كل شيخ فى تجديد شباب قلبه فى صحبة الشابات ومايولده إقبال الفتيات عليه من شعور بأنه لايزال حيا، باقيا ، بل مازال قويا ومرغوبا فيه، ليس فقط من ابناء الجيل الذى عاشه، بل ومن الاجيال الطالعة أيضا. ومن جميلات هذه الاجيال

بصفة خاصة . أى أن «ابسن» كان يجد فى هذه العلاقات ارضاء لغرور الرجل والعاشق فيه .

على أن «ابسن» ليس مجرد رجل وعاشق وحسب، بل هو قبل هذا كاتب وفنان كبير ، وهو إلى هذا صاحب قلب عامر بشتى العواطف المتباينة . قلب قد كان دائما ميدانا لمعارك عاطفية وروحية بين أقطاب كثير متعارضة ، المتعة فى مقابل الواجب [1]. مصلحة الفرد أمام مصلحة المجموع، قضية الفن بازاء قضية الفكر .. وهكذا .

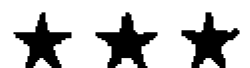
عالج «ابسن» هذه القضايا بوسائل ومداخل مختلفة فى مسرحية وراء مسرحية أهمها فى هذا الصدد «بيرجينت» حيث الحياة الطلقة الخالية من أية قيود، مادية أو أخلاقية أو اجتماعية ، تقود المتشرد الشحاذ المحتال، «بيرجينت» من مغامرة إلى مغامرة يهمل فى سبيلها غرامه، «لسولفيج» ومطالب روحه، ثم تأتيه الهداية من بعد وفى آخر لحظة، ثم مسرحية «براند» التى يصور فيها «ابسن» صراعا بين مطالب القلب ومطالب الرسالة التى يفرضها على نفسه قس صارم، بالغ التعنت يريد أن يصل إلى هدفه فى خط شديد الاستقامة شديد القصد فيبلغ هدفه على

---

(١) بلغ من انشغال ابسن بهذه الاضداد إنه كتب مهديا مسرحية «براند» لطفلة صغيرة من قريبات هيلدور اندرسين ، وقال في الاهداء : الى الصغيرة ألدريد : عسى أن تعبر حياتك ـ كالقصيدة الكاملة ـ عن الوفاق التام بين السعادة والواجب .

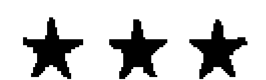
أشلاء قلبه وجثة زوجته وطفله .

ومسرحية «بيت روزمر» التي يتأمل فيها «ابسن» ثنائية القلب والواجب من زاوية أخرى، زاوية المصلح الذى يتقدم لقيادة الناس كي يصبحوا نبلاء فى الخلق والمسلك ، ثم يتبين من بعد أنه ليس أهلا لهذه القيادة لأن فؤاده قد هفا إلى حياة الدعة والوسن في ظل امرأة هى ذاتها خاطئة .



وقد كان «ابسن» يقبل على فتياته الصغيرات هؤلاء وبعض منه راغب فى أن يقع فى هواهن، وبعضه الآخر يحذره من التمادى فى غرام لا يطال، ولا ينبغي أن يطال. ومن ثم يسارع الكاتب الكبير إلى اغلاق أبواب قلبه، وينفى غرامه الى مخزن كبير من الذكريات المقيمة، المتوطنة، أو كما يفضل ابسن ذاته أن يسميها «الاشباح» حيث يعيش على اجترار ذكرياته والقاء الاضواء ـ وأحيانا الاحماض ـ المختلفة عليها، ثم يأخذ يبلورها فى صبر وأناة شديدين حتى تصبح أعمالا فنية يضحى فيها بقلبه فى سبيل فنه.

باختصار وتبسيط شديدين، كان ابسن يجعل من فتياته مواداً لفنه، عرائس خيال يعمر بهن بيته المسرحى .



ألا تراه يقول لأميلي : «لا أقدر على حبس ذكريات الصيف، ولا أريد، مامر بى .. أعيشه من جديد المرة بعد المرة أما أن أصب هذا كله فى مسرحية، فمستحيل حالا.. ومع هذا فلابد له أن يحدث .. لابد بأية وسيلة .

فهذا هو إصرار الفنان على أن يحيل المرأة التى عرفها إلى تمثال، أن يمتص دم الحياة منها لتصبح عروسا باقية الجمال بدلا من امرأة تكبر وتهرم ويغيض منها الحسن ويذهب العبير .

ثم ألا تراه يمضى خطوة أخرى فى النأى بنفسه عن الواقع الذى عاشه مع «أميلى» إلى حياته الداخلية ـ حياته هو ـ مرسمه ومعمله الفنى والنفسى، يوصد الابواب والنوافذ ، ويسدل الستائر ثم يقول للفتاة : «ماأوضح ملامحك الراسخة الجميلة فى مخيلتى ! مازلت أرى أميرة مليئة بالاسرار وراء تلك الملامح، هذه الاسرار ماهى ؟ يحلم المرء بأشياء كثيرة وراء ها ، ويخلق منها جمالا كبيرا . وهذا ما أفعل »

إنه هنا يستعيض عن الواقع، «صورة كانت أميلى وعدته بارسالها» بالخيال . يحلم ويخلق، ويجمل ويرى عروسه دائما مزدانة باللآلىء، ويحاول أن يسبر غور ظاهر الأشياء ليجد وراء عشق أميلى للآلىء معنى ومغزى .

ويتوق الفنان إلى أن يكمل الصورة التى رسمها للفتاة بعد أن

رآها ذات صيف فيقول : «اشد ما أتوق إلى أن أراك ثانية فى الشتاء .. أود لو تخيلتك فى بيتك . ولكنى لم أوفق . فليس عندى ما أبنى عليه الخيال »

ثم يستكمل الفنان حاجته من الزاد الفنى ـ بطريقة أو بأخرى ـ فلا تعود هناك حاجة ملحة إلى مواصلة الحديث مع الفتاة .. بعد أن استوى تمثالها بين أصابع الفنان حيا ، قويا أقوى وأجمل من الحياة، وأقرب منالا وأبقى أثرا لدى خالقه .

إذ ذاك لا يتردد الفنان الانانى ـ وكل فنان أنانى لا مفر ـ فى أن يقطع صلته بملهمته، بعد أن أصبح وجودها فى حياته غير ذى قيمة . بل بعد أن أصبح وجودها يعكر عليه راحة باله وصفوه الفنى .

«أشعر أن من حق ضميرى علىّ أن أقطع مراسلاتى لك، أو فى القليل، ، أحد منها، عليك ـ فى الوقت الحاضر ـ أن تخفضى إهتمامك بى إلى أدنى الدرجات أمامك أشياء أخرى تشغلين بها . وأنت بعد شابة » .

ومعنى هذا ـ فيما يخص ابسن ـ أنه يقول لفتاته فى مواربة: اسمعى . لقد استنفدت اغراضك وأنت الآن عبء علىّ أريد أن أخفض اهتمامى بك الى أدنى الدرجات، أمامى أشياء أخرى أشغل بها وأنا لم أعد بعد شابا لى أهداف أخرى سأنذر نفسى لبلوغها »

وحين تغض الفتاة الطرف عن هذا التحذير الخفى لا يجد ابسن بدا من أن ينبهها بطريقة أوضح إلى أن دورها قد انتهى ، بل لا يكتفى بالكلام ، وإنما يعدها بأن يرسل لها نسخة مما تحولت إليه «أميلى» آخر الأمر ، وهو : شخصية «هيدا جابلر» في المسرحية التى تحمل هذا الاسم، والتى كتبها «ابسن» بعد تعرفه إلى الفتاة : «أرجوك، فى الوقت الحاضر ـ ألا تواصلى الكتابة. حينما تتغير الظروف، سأخبرك ، أرسل لك قريبا مسرحيتى الجديدة، إقبليها فى عطف ـ وأيضا فى صمت ».

★★★

وتنقضى ثمانى سنوات على هذا «الغرام» بين ابسن وأميلى، وتتراجع التجربة إلى الوراء ، وتفقد ما صاحبها من ألم وانفعال حادين، وشعور بالحرمان، ولا يبقى منها الا الحنين العذب والشعور بالعرفان، فلا يتردد ابسن فى الرد على رسالة أميلى له بمناسبة عيد مولده السبعين ويعود الفنان إلى سابق حبه وانشغاله بالفتاة فيقول :

«يا أعذب الكل ، يا آنستى الحبيبة الغالية ! اقبلى أعمق الشكر على رسالتك . ذلك الصيف فى جوسينساس كان أسعد وأجمل ما فى حياتى كلها ».

وبهذه الكلمات العذبة التى تشبه ـ مع ذلك ـ مانكتبه على

قواعد التماثيل من عبارات تفيض بالحب والاعجاب بمن مضوا وتركوا فى حياتنا أثرا كبيرا، تطوى صفحة العلاقة بين «أميلى» و«ابسن» .

وهى عبارة تضمن للفراشة الصغيرة ـ التى رأت النور فرقصت حوله واحترقت به ـ مكانا فى صفحات تاريخ الأدب .

غير أنى لا أظن أنها عوض كاف عن قلب تحطم فى مستهل الربيع .

ومع ذلك، فمن يدرى لعل «اميلى بارداخ» هى الآن به راضية .

على كل حال ليهنها أن ابسن قد عاش من بعد ليكتب مسرحية: «حينما نبعث نحن الموتى» وفيها يتأمل مصير فنان اسمه «روبك» صنع تمثالا رائعا لامرأة بارعة الجمال ، كاملة الصفات اسماه، «يوم البعث» فلما انتهى منه، نفض يديه ـ بقسوة وأنانية ـ من المرأة التى وقفت أمامه عارية، كنموذج، وعرضت أمامه كل أسرار جسدها وروحها أيضا، وأقامت معه نوعا من الزواج الروحى كان التمثال ثمرته ـ أو ابنا له ، كما اتفق الاثنان على أن يسميا العمل.

ولكن الفنان الانانى أعرض عن هذا كله، ومضى يحاول أن يخلق مستمدا الالهام من غير زوجته الروحية هذه .

وتفصل السنون الطويلة بين الفنان وزوجته الروحية، ثم يلتقيان

آخر الأمر فيكتشف الفنان فجأة أنه قد كان ميتا طوال هذه السنوات، وأنه قد بعث حين وجد إلهامه القديم من جديد .

ولكنه بعث قصير الاجل، فما يلبث الموت الفعلى أن يلف الاثنين.

وهذا شيء قريب مما حدث «لابسن» مع «اميلى» .

فهل انتاب الكاتب الكبير الندم لانه انفصل عن أميلى ؟ وهل كانت فرحة حقيقية وعاطفة جياشة تلك التى كتب بها خطابه الأخير لها قائلا :

«ذلك الصيف فى جوسينساس كان أسعد وأجمل ما فى حياتى كلها ».

مرة أخرى : من يدرى !

★★★

فى السنوات العشر الأخيرة من حياته، كان ابسن يميل إلى صحبة الفتيات الصغيرات، كان الكاتب الكبير يجد فى هذه الصحبة عزاء عن الشيخوخة والهاما لفنه وشيئا غير قليل من إرضاء لرغبته فى أن يظل شابا دائما، وكان ابسن يسعى إلى الظهور فى كل مناسبة ويميل إلى تأكيد ذاته من كل سبيل. كان يجهد فى الحصول على النياشين من أماكن مختلفة، فان لم تأته

طواعيه، لم يتردد فى أن يتسولها، تسولا، كما حدث فى حالة الوسام الذى ألح فى الحصول عليه من الخديو إسماعيل، عن طريق صديق أرمنى اسمه «حبيب بك» كان قد استخدم نفوذه لدعوة «ابسن» لمصر لحضور حفلة افتتاح قناة السويس .

كذلك كان «ابسن» شديد العناية بهندامه، بلغ من شدة احتفائه بأناقته أن أصبح مضرب الأمثال لرجال عصره، فجعل هؤلاء يقتفون أثره فى كل ما يحدد من خطوط للأناقة الرجالية .

كان هذا كله يحدث خارج نفس ابسن، ولا يفتر فى داخل تلك النفس ـ مع ذلك ـ صراع روحى وعاطفى عارم، بين الفرد والفنان، وهو الصراع الذى انجذبت اليه بعنف مجموعة من الفتيات الصغيرات تحدثت، عن واحدة منهن هى أميلى بارداخ .

غير أن «أميلى بارداخ» لم تكن الفتاة الوحيدة التي تعرف إليها ابسن فى أواخر أيامه ، وسعى إلى أن يتخذ منها مادة لفنه.

فهو في رسالة إلى شابة أخرى اسمها «كاميللا كوليت» بتاريخ ٣ مايو ١٨٨٩ ، يوافق «كاميللا» على ان مارأته من شبه بينها وبين بطلة مسرحية «سيدة البحر» اليدا ، التى كان ابسن قد أخرجها للناس فى العام السابق، ويضيف أن نقاط التشابه بين المرأتين كثيرة، وأن «كاميللا» قد أثرت فى كتاباته سنوات طويلة بفضل مافيها من مزايا روحية وفكرية .

وهو فى رسالة إلى شابة ثالثة اسمها «روزا فيتنجهوف» تعرف إليها قبل وفاته بسبع سنوات وكانت آخر من عرف من الفتيات يشكر لهذه الفتاة هديتها من زهور صغيرة زرقاء قدمتها له . ويذكرها بما أبدته من حفاوة به في العام السابق، حين قدمت مع جماعة من الفتيات عرضا من الرقصات الشعبية أقيم خصيصا لتكريمه، ووصفه ابسن بأن له ذكرا باقيا فى نفسه .

ويتحدث ابسن في خطابه عن رسائل «روزا» الكثيرة له ، ويقول إن هذه الرسائل ترقد فى مخدع صغير خصصه لها، فى أحد ادراج مكتبه وانه حين يبدأ العمل كل صباح يفتح الدرج ليقول : «هاللوا، روزا» !

على أن أهم هؤلاء الفتيات الصغيرات على الاطلاق ، واشدهن أثرا فى قلب «ابسن» وفى فنه على السواء إنما هى هيلدور أندرسين .

★★★

كانت هيلدور ابنة لصديق قديم من أصدقاء ابسن، وحفيدة لسيدة تدعي مسيز سونتوم، كان ابسن يسكن عندها أيام إقامته فى بيرجن، كما أن الفتاة كانت تمت بصلة قربى لطبيب ابسن الخاص .

كانت هيلدور قد عادت لتوها من رحلة على الدراجات حينما

لقيها الكاتب العظيم، وقد تلا هذا اللقاء الأول لقاءات كثيرة، امتدت من عام ١٨٩١ حتى العام الأول من القرن العشرين .

وقد تبادل «العاشقان» خلال هذه السنوات الطويلة كثيرا من الرسائل «الملتهبة» أصفها بالملتهبة قياسا على شذرات منها أمكن الحصول عليها بعد وفاة هيلدور .

ذلك أن الفتاة أعلنت بعد وفاة ابسن وزوجته فى أوائل القرن، إنها لا تعتزم أبدا نشر الرسائل التى كتبها لها الفنان الكبير، وذلك فيما عدا فقرة من خطاب مؤرخ ٢٩ يوليو ١٨٩٥ ، وفيه يقول ابسن لهيلدور وقد علم أنها زارت بلدة «سكين» (١) أنه كان يجدر بها أن تتعرف على المزيد من «سكين» هذه، فهى بلدة المياه العاصفة ، الجارية، الفائرة، أو هذا على الأقل مايذكره منها . ثم يضيف : وليس مجرد صدفة أنى ولدت فى بلدة الشلالات الصغيرة.

على أن «فرانسيس بول» الدارس المتخصص لابسن وفنه أمكنه أن يقنع خادمة هيلدور بأن تحكى له ماتذكر من رسائل ابسن لسيدتها . وقد أمدته الخادمة بسطور قلائل وردت فى عبارات إهداء كتبها ابسن لهيلدور فى مناسبتين .

قال ابسن وهو يهدى الفتاة مجموعة من أعماله الكاملة :

---

(١) التى شهدت مولده فى عام ١٨٢٨، والسنوات الأربع الأولى من حياته .

هيلدور : هذه التوائم الخمسة والعشرون تنتمى إلينا نحن الاثنين . قبل أن أقع عليك ، كنت أبحث وأسعى وأنا أكتب، كنت على يقين من أنك هناك، في مكان ما من هذا العالم الكبير الواسع وبعد أن وجدتك لم أكتب إلا عن الاميرات فقط .. الأميرات من كل لون وجنس .

«هـ ـ أ»

وكتب ابسن فى مصاحبة ورود حمراء أهداها للفتاة : هذه تسع وردات حمر لك ، وتسع وردات حمر آخر لى . خذى الورود آيات للعرفان على ما أمضيناه معا من سنين .

وكان ابسن قد تقدم بهدايا أخرى للفتاة . أعطاها خاتما من الماس حفر عليه تاريخ ١٩ سبتمبر ، وهو تاريخ ذو مغزى سنعرفه حين ننتقل إلى الحديث عن مسرحية : «البناء المعلم» ، التى كتبها ابسن ليصور علاقته مع هيلدور ، وما تنطوى عليه من أبعاد ومعان.

كما أهداها مخطوطة المسرحية ذاتها والتى انتهى من كتابتها فى ١٩ سبتمبر ١٨٩٢ ـ ١٩ سبتمبر أيضا !

★★★

ورغم شدة العاطفة التى كان ابسن يحس بها نحو هيلدور

والتي فاقت كل ما اعتمل في نفس الفنان الكبير من إحساس نحو فتياته [١] فقد نظر إليها هى أيضا على أنها مصدر إلهام له .

وحين علم من صديقه الناقد الدنمركي «جورج براند» بأن جوتة قد كانت له صاحبة وملهمة اسمها : مريان، كتب لبراند يقول: يبدو لى مما ألاحظه من فحص لأعمال جوتة فى تلك السنين «أثناء صحبة مريان له» ، أن شبابه قد عاد فلا ريب أن مريان قد كانت له نعمة كبرى .

قال ابسن هذا الكلام فى عام ١٨٩٥ ، أي وهو فى غمرة العلاقة العاطفية الوثيقة التى ربطته بهيلدور ، مما يوحى بأنه هو نفسه كان ينظر للفتاة على أنها ملهمة ومجددة، ومعيدة للشباب، إلى جوار أنها حبيبة القلب .

والواقع أن الشباب وعودة الشباب، وعلاقة القديم النازل بالجديد الطالع هى جميعا موضوع المسرحية الأخاذة التى كتبها ابسن أبان معرفته لهيلدور، وصور فيها موقفه الشخصى ككاتب مسرحى عظيم، تقدمت به السنون، ومازال قلبه شابا يتطلع لصحبة الجميلات، والشابات خاصة ، والفتيات الصغيرات بوجه أخص .

---

(١) أقول فتياته وأنا أقصد معنيين : الفتيات اللاتى عرفهن وأيضا اللاتى نظر إليهن على إنهن بناته ـ فلم ينجب ابسن البنات ونحن نجده فى رسالة الى هيلين راف الرسامة الشابة التى تقدمت الاشارة إليها يقول : كم تمنيت أن يكون لى بنت حبيبة ومليحة مثلك .

وابسن فى المسرحية هو البناء المعلم سولنس، وهيلدور هى الاعصار النارى المدمر الذى يلم بالبناء المعلم على غير انتظار، الطير الجميل الجارح الذى يتمثل فى شخص شابة فى الثانية والعشرين من عمرها اسمها هيلد، تحط فجأة على عش البناء الكهل ، فتثير فيه عاصفة تقتلع كلا من البناء وعشه .

«هيلد» هذه شابة جميلة، قد تلبسها الجن فهى تؤمن بالمستحيل وترى تحقيقه رأى العين ، وهى تدفع البناء الكهل «سولنس» إلى تحقيق ذلك المستحيل، لا تبالى وهى تدفعه أن داست على زوجة أو هدمت بيتا، أو ضحت بالبناء نفسه، فتحقيق المستحيل هو غايتها، وهو مبرر بقائها، وهو أيضا ـ وفى رأيها ـ بقاء البناء . المعلم الذى شغفت به حبا .

وهو حب من نوع غريب، فهى لاتحب سولنس لشخصه، وإنما لأنها تستطيع من خلاله أن تطول المستحيل .

و «سولنس» ـ بدوره ـ يحب هيلد الحب ذاته. لايحبها لأنها هى ، بل لأنها توقد النار فى جوانحه.. نار الرغبة فى تحقيق المستحيل .

أما هذا المستحيل فهو قصر فى الهواء ، عال ، عال، كأعلى ما تكون الاشياء له برج سامق مفرط فى الارتفاع وفى أعلى البرج شرفة سوف تقف فيها هيلد، وتنظر من عليائها إلى الناس: من

يبنى منهم الكنائس ومن يبنى البيوت. حرة ترى فى كـل اتجاه، لا يحجب أحد عنها الرؤية ولا يعوقها شيء .

ويسألها سولنس إن كانت ستسمح له بالصعود معها إلى الشرفة، فتقول : نعم، ستسمح . إن سمح البناء المعلم لنفسه بالصعود إن جرؤ على الصعود .

ويكون فى هذا التحدى الخفى الفيصل فيقرر البناء المعلم أن يفعل المستحيل مرة ثانية أن يصعد إلى أعلى البرج الذى أقامه فوق بيت كان يبنيه لنفسه، ليضع فوق البرج باقة من الزهور .

يقرر سولنس هذا متحديا خوفه، وكهولته، وخوفه القديم من المرتفعات التى تفقده توازنه .

ولكنه يفعل . يصعد إلى قمة البرج ليضع الباقة فينتصر على ضعفه انتصارا واضحا غير أنه يسقط من العلياء ليتحطم جسده إربا إربا ، ومع ذلك فقد حقق نصرا روحيا كبيرا، لا يهم بعده مايجرى لوعاء الروح .

★★★

تقرع «هيلد» الباب على «سولنس» فينتفض ، قبل أن يراها، هلعا، فهو يعيش فى خوف مقيم من الشباب. يفزع من اليوم الذى سوف يدق فيه الجيل الطالع بابه، ليقول له : تنح عن الطريق .

و«سولنس» يخاف الشباب، ولكنه مفتون بهم مع ذلك . فلما تقرع عليه هيلد الباب، ويرى شبابها، وحيويتها، يقر خوفه. وتطمئن نفسه . فهذا شباب من نوع آخر ، شباب يستطيع أن يصادقه . ويقوم معه بمزيد مَن الإنجاز .

إنها لاتمثل له القصاص الذى يعيش البناء الكبير فى خوف أبدى منه، بل تعنى الحب، والدفع والتحقيق .

وكان البناء العظيم قد ارتكب ذنبا كبيرا داس الناس وامتص مواهبهم لكى يصبح بناء عظيما، بل أحرق بيتا قديما كان لزوجته فاحترق معه كل شىء احترقت عرائسها الصغيرة التى ورثتها عن أهلها جيلا بعد جيل . فاحترقت مع البيت والعرائس قدرة الزوجة على الإنجاب . بل وقدرتها على الاحتفاظ بمن أنجبت فعلا من الأولاد . فلا يلبث هؤلاء أن يموتوا بعد أن عجزت الأم عن الاحتفاظ بهم.

ويرتفع البناء العظيم على أشلاء كل شىء ولكنه يعلم أنه كما ارتفع فلابد له من سقوط . من هنا فزعه وشقاؤه. غير أن لشقائه أسبابا أخرى لقد أنفق أكثر من سنوات عشر فى بناء بيوت للناس، كى يعيشوا فيها وينجبوا ، وترك من أجل الناس بناء الكنائس ، متحديا .

فلما أوفى على الغاية تبين أن الناس لا حاجة لهم بالبيوت التى

تبنى . فلم تتحقق لهم فيها سعادة . بل هم ليسوا أهلا لسعادة .

وهكذا ضحى البناء بمن داسهم . ضحى بزوجته وأولاده ، وسعادته ليقبض الريح آخر الأمر .

هنالك قرر أن يبنى الشيء الوحيد الذى يحقق السعادة للناس تسأله هيلد : وماهو هذا الشيء، أيها المعلم العظيم فيقول : سأبنى قصورا فى الهواء !

وتعود تسأله : ألا تخشى السقوط، فيقول : لن أسقط إذا ماوضعت يدك في يدى وصعدنا معا .

تلقى مسرحية «البناء المعلم» ضوءا واضحا على علاقة ابسن بهيلدور، وتوضح الدور الذى لعبته الفتاة فى فنه وهو مشابه لدور «إميلي بارداخ» فقد كانت هيلدور النواة التى تلقى فى المحلول حتى تتخلق من حولها البللورات استخدمها ابسن لينشىء من حولها مسرحية يقول فيها شيئا كان يلح عليه ويعذبه ذلك هو ندمه على أنه ترك الحياة فى سبيل الفن، ليجد من بعد أن الفن لا يغنى عن الحياة .. بل ليجد أن الفن الذى فضله على الحياة ليس أعمق ما كان ينبغى أن ينتجه من فنون . لم يستخدم فيه أفضل قدراته . وإنما هو فن من الدرجة الثانية .

وفى المسرحية نقاط التقاء كثيرة بين واقع ابسن وحياته

الداخلية . ولا عجب فى هذا ، فقد قال الكاتب ذات مرة : إن كل ماخطه قلمه له أوثق ماتكون العلائق بحياته الداخلية . فقد مارسه في داخل نفسه ، حتى ولو لم يكن له رصيد فى الواقع .

وهكذا نجد أن هيلدور تظهر فى المسرحية باسم هيلد ، وأنها كعروس الخيال التى حولها إليها ابسن تمت إلى الأطباء بسبب .. هيلدور قريبة لطبيب أبسن الخاص، وهيلد ابنة طبيب يعرفه سولنس .

ويسمى اسن الشخص الذى يقابله فى الخيال باسم البناء العظيم ومعروف أن ابسن كان يسمى نفسه بناء للمسرحيات وليس مجرد كاتب لها .

وتدخل «هيلد» حياة سولنس بطريقة تكاد تكون مطابقة لظهور «هيلدور» في حياة «ابسن» فى المسرحية تدخل هيلد وهى عائدة لتوها من رحلة جبلية . لا مال معها ولا ملابس غير تلك البسيطة الخشنة التى ترتديها .

بينما تدخل هيلدور حياة الكاتب الكبير وقد عادت لتوها من رحلة على الدراجات .

وفي المسرحية أن هيلد تزور البناء المعلم لتسأله أن ينجزها وعدا كان قد وعدها إياه من عشر سنوات خلت . كان سولنس يومها يزور بلدة هيلد الصغيرة المسماة «ليساتجر» ليفتتح كنيسة

جديدة بناها للبلدة ، ويصعد إلى برجها العالى ، ليضع عليه باقة من الزهور، كما تقضى عادة قديمة .

وصعد البناء العظيم إلى البرج فعلا ووضع الزهور ، ومن أسفل، كانت بنت فى الثانية عشرة من عمرها تنظر إليه فى إعجاب . وتهتف ملوحة براية تمسكها : عاش البناء المعلم .

ومن يومها هامت به البنت حبا، وهى تحكى له أنه لقيها من بعد فى اليوم ذاته وخلع عليها لقب الأميرة الصغيرة.، وإنكفأ عليها ليقبلها قبلات كثيرة ، كثيرة . ثم وعدها بأن يعود إليها بعد سنوات عشر ليخطفها كما يخطف الجن الجميل عروسه، ويمضى بها إلى أسبانيا أو ماشابهها من بلاد ساحرة، حيث يقيم لها مملكة ويبنى قصرا تعيش فيه الأميرة هيلد .حدث هذا ـ تقول الفتاة ـ من عشر سنوات ، فى اليوم التاسع عشر من شهر سبتمبر واليوم هو التاسع عشر من شهر سبتمبر . وقد انقضت عشر سنوات تماما . فهى تسأله ان يعطيها المملكة والقصر .

وقد تقدمت الإشارة إلى أن ابسن قد أهدى هيلدور خاتما ماسيا حفر عليه التاريخ : ١٩ سبتمير ، كما أنه أهداها من بعد مخطوط مسرحية : «البناء المعلم» ـ مسرحيتها ومسرحيته معا ـ التى انتهى من كتابتها فى التاسع عشر من سبتمبر أيضا .

وابسن يسمى هيلدور فى رسائله : الأميرة، ويقول: إنه بعد أن

عرفها لم يعد يكتب إلا عن الأميرات من كل لون وجنس . وقد وجدنا أن «سولنس» يفعل الشيء ذاته، فهيلد عنده أميرة من يوم أن لقيها طفلة، وقبلها، ثم حملها فى قلبه طوال السنوات العشر، حتى عاد يستدعيها لتقوده من بعد إلى النصر الروحى الكبير الذى حققه على حساب وجوده المادى .

وثمة تشابه آخر بين «سولنس» و «هيلد» ، و «ابسن» و«هيلدور»، نجده فى علاقة كل من هذين الثنائيين بزوجة الرجل فى كل .

فقد كانت العلاقة بين ابسن وزوجته سوزانا متأزمة إبان السنوات التى عرف فيها ابسن هيلدور وهام بها وبعد عام واحد من إهداء ابسن مخطوطة مسرحية «البناء المعلم» لهيلدور، نجده يرسل إلى سوزانا خطابا شديد الانفعال، ينكر فيها بعنف أنه يفكر فى الانفصال عنها، رغم عبارات بدت منه حينما كان الكيل يطفح عنده بأثر من نزوات سوزانا، والانفجارات النفسية الكثيرة التى كانت تدفع به إلى حافة اليأس المؤقت .

غير أنه يمضى ليشكو مر الشكوى من الصعوبة التى يجدها فى إرضاء زوجته . فهى تطلب مسكنا جديدا، ما أن يوفره لها حتى تعود الشكوى تتصاعد من جديد، الدور الأول لا يليق بسبب الرطوبة . والدور العلوى صعب قبوله بسبب السلالم .. وهكذا

وسوزانا مريضة، ومنفصلة انفصالا واقعيا عن زوجها، بسبب حاجتها للاستشفاء فى أماكن مختلفة .

وفى مسرحية : البناء المعلم نجد موقفا مشابها لهذا . فثم انفصال روحى كبير بين سولنس وزوجته ألين . والزوجة تغار من سكرتيرة زوجها، الشابة «كاجا» ، وتغار بدرجة أكبر من هيلد، حينما تطرأ على المسرحية، وتقلب الوضع فيها قلبا جذريا .

وفى المسرحية أن سولنس قد بنى لزوجته بيتا جديدا، يوشكان أن ينتقلا اليه، غير أن الزوجة لا تشعر لا بالمقت والكراهية للبيت الجديد ، الذى لايمكن أن يصبح بيتا لها، وانما هو مسكن وحسب . وذلك بعد أن احترق البيت القديم الذى ورثته عن أهلها .

★★★

ابسن اذن يتخذ من هيلدور ومسرحيتها مناسبة يصور فيها حاله . ويرى ذاته، وينقدها ، ويخفف من وطأة الألم عليها .

قال ذات مرة إنه ، إذ كان يكتب مسرحية «براند» اقتنى عقربا ووضعها فى كأس، ووضع معها قطعة من الفاكهة الطرية، ثم جعل فى أوقات راحته من الكتابة يرقب العقرب .

كانت هذه تغضب بين الحين والحين، وحين يتكاثر السم فى جوفها كانت تغرس زبانها فى الفاكهة ، وتفرغ السم . تفرغه وتستريح .

وعلق ابسن على هذا بقوله : وهكذا حالنا، نحن الشعراء ! فهل فعل الكاتب الكبير بهيلدور ومسرحيتها مثلما فعلت العقرب بالفاكهة ؟

رغم التماثل الواضح بين سولنس وابسن، رغم ما قاله ابسن نفسه من أن هناك شبها بين الرجلين، ورغم اشتراكهما في الخوف من الأشياء العالية، وفزعهما معا من خطر الأجيال الطالعة [1] ، فان ابسن ليس هو سولنس تماما .

لقد أفرغ ابسن سم التجربة في وعاء المسرحية .

أقام حريقا داخلها، واحتوى ناره، وكف عن نفسه أذى النار ، قدم سولنس فدية عن نفسه، وأصبح بفضل البناء العظيم الذى سقط من حالق، أكثر استقرارا ودعة مما كان ولو إلى حين .

أما هيلدور فقد أدت هى الأخرى دورها، اتخذ منها ابسن موضوعا ومناسبة، وجعل منها كرسى اعتراف، فعل هذا في فنه .

ولكن ماذا كان موضعها من قلبه ؟

لن يتسنى لنا أن نجيب عن هذا السؤال، حتى تنتشر على الناس مجموعة الرسائل التى بعث بها إليها ابسن، والتى عرف الآن أنها سليمة ، وأنها فى حوزة أحد هواة جمع الآثار الشخصية لكبار الفنانين .

---

(١) هاجم الروائى الشاب كنوت هامسون ابسن هجوما مكشوفا اهتزت له كبرياء ابسن اهتزازا واضحا .

حين حسد برنارد شو وليم شكسبير فتمنى لو أخرجه من قبره ورجمه بالحجارة ..!

أظن أن شيئا من الحسد قد مازج الموقف المركب الذى وقفه برناردشو من وليم شكبير فى إحدى المناسبات كتب شو يقول : «ليس بين الكتاب البارزين من أحتقره الاحتقار الذى أكنه لشكسبير ، حين أروح أقيس عقلى بعقله .. ولو قيض لى أن أستخرجه من قبره لرجمته بالحجارة لأستريح » !

وراء هذا القول الفظيع ، المبالغ فى حنقه كان يستخفى إعجاب برناردشو بالكاتب المسرحى وليم شكسبير . كتب الإيرلندى الكبير في مقدمته لمجلد : «ثلاث مسرحيات للمتطهرين» يقول : «ما فى إمكان أحد أن يكتب تراجيديا تفوق الملك لير » فدلل بهذا على سلامة حكمه كناقد للدراما والمسرح، فإن الملك لير هى فى عرف الكثيرين، ليس فقط أروع تراجيديات شكسبير ، بل هى أعظم ماأخرج العقل الدرامى الإنسانى من تراجيديا، إنها العمل الذى فجر بجسارة حدود العمل الدرامى وخرج للناس فى شكل اصطلحنا على أن نسميه: «فوق الدراما» ، أو : «دراما وزيادة»

والنتيجة أن أحدا من المخرجين الكثيرين الذين تصدوا لإخراج «الملك لير» لم يستطع أن يلم بموضوعها في شموله ، فاكتفى بأن اقترب منها اقترابا جزئيا، تناول نواحى بعينها من العمل الكبير .

وإذن، فمادام هذا التقدير الموفور هو مايكنه شو للدرامي الإنساني الأول ، ففيم احتقاره له ولماذا يود لو استطاع أن يخرجه من قبره ليرجمه بالحجارة ؟ الجواب دار فى عبارة : «حين أروح أقيس عقلى بعقله» فإن شو كان يقدر شكسبير الكاتب المسرحى ويحتقر شكسبير المفكر وصاحب العاطفة، فكر شكسبير لديه هو فكر العصور الوسطي وعصر النهضة، وهذا فكر بائد فى نظر شو، من الواجب التخلص منه فورا، حتم أن يقوم فكر جديد فى المسرح ينتج مسرحيات جديدة، ستكون بحكم الضرورة مغايرة لمسرحيات شكسبير ومنافية لها . وبغير هذا الفكر الجديد لن تقوم الدراما الجديدة التى كان شو يتطلع اليها .

ولكن : لماذا ينبغى التخلص من شكسبير، قبل أن تقوم الدراما الجديدة ؟ يجيب شو : إن من المستحيل أن يقوم شكسبيران اثنان فى حقبة فلسفية واحدة . ان أول من يظهر على الساحة من عباقرة يضم حصاد الحقل الدرامي ويأخذه كله لنفسه، تاركا لمن يأتون بعده مهمة التقاط البقايا هنا وهناك ، ومن ثَمّ تكون مهمة هؤلاء إما الانشغال بالفتات، أو التظاهر بأنهم يحصدون ويضمون

شيئا ما لا وجود له فى الواقع .

لقد عبر شكسبير تمام التعبير عن عصره، واستنفد فى هذا التعبير العصر ووسائل التعبير معا، وبات حتما أن تمضى عربة الدراما قدما، وتتحرك إلى موقع آخر ، حاملة بضاعة جديدة تعرضها على زبائن جدد . ولأن هذا التحرك لم يتم، سقط المسرح البريطانى ـ والغربى عامة ـ فى بئر سحيقة ، وتوزع الاهتمام بشكسبير بين سوء استخدام مسرحياته وسوء فهمها من جهة ، وبين تقديسها وعبادة منشئها عبادة لا عقل فيها ولا فهم ولا تقدير، من جهة أخرى .

أورد برنارد شو الكلمات والمعانى سالفة الذكر فى أحد أجزاء مقدمته لمجلد : «ثلاث مسرحيات للمتطهرين» ـ الجزء المعنون : «أنا أفضل من شكسبير» وفيه يعقد مقارنة بين مسرحية : «أنطونيو وكليوباترا» لشكسبير ومسرحيته هو : «قيصر وكليوباترا» يقول شو : فى الأساطير اليونانية قامت الساحرة «سيرسى» بتحويل الأبطال إلى خنازير ، ويبدو أن المزاج الرومانسى المعاصر يميل إلى أن تحول «سيرسى» الخنازير إلى أبطال . إن شكسبير يعطينا صورة صادقة لجندى كسرته الدعارة، وامرأة لعوب يموت بين ذراعيها أمثال هذا الجندى، ثم يروح يجهد قدرته الهائلة على الخطابة الدرامية، واستدرار العطف

المسرحي كي يقنع الحمقى بين متفرجيه بأن بطليه قد كسبا الحب وإن خسرا العالم وإن الحب هو التعويض العدل لهذه الخسارة . فأى أكذوبة هذه، ومن يصدقها منا إلا بنات الحان «وهن كليوباترات عصرنا الحالي» ـ اذا ما وجدن شاعرا يحولهن إلى حبيبات خالدات ؛ ثم يمضى برناردشو إلى القول بإن شكسبير كان يرى الحياة على حقيقتها ثم يروح يصور تصويرا رومانسيا، ومآل من يفعل هذا هو اليأس والانصراف عن الحياة، بدعوى أنها هباء وقبض الريح، ألم يجعل مكبث يقول : «انطفئى، انطفئى أيتها الذبالة القصيرة» لأنه أصر على أن يجعل بطله وهو أديب معاصر في جوهره [١] مجرما يستشير الساحرات ؟

ويحدد برناردشو اعتراضه على مسرحية : «انطونيو وكليوباترا» ، وعلى مسرح شكسبير بعامة قائلا : «إنى لى اعتراضا تقنيا على اتخاذ الولوع الجنسى موضوعا للتراچيديا . إن هذا أمر لا يؤتى ثمارا ذات بال إلا فى حقل الكوميديا فلتتعرض الواقعية للولوع الجنسي ـ فلتنتقده الكوميديا ، فليسخر منه كتاب الأدب المكشوف، أما ان يطلب إلينا أن نعرض أرواحنا لخطر الافتتان بسحره ـ أن نعبده ، ونتحداه، ونزعم أنه هو وحده

---

(١) يشير شو هنا إلى مايراه النقاد الشكسبيرون من ان مكبث فنان وشاعر مرهف الحس قبل أن يكون جنديا ويستشهدون بكثرة المقاطع الشعرية التى ترددت خلال المسرحية .

مايجعل الحياة جديرة بأن نحياها فشيء لايمكن وصفه إلا بأنه خبل أسلم إلى الجنون الحسى .

لهذا رأى شو ان انطونيو شكسبير هو فشل واضح، بينما وجد الملك لير رائعة درامية محققة، وسبب التفاوت فى رأيه أن شكسبير قد خبر الضعف الإنسانى خبرة كبرى ، بينما لم يعرف القوة الإنسانية فى كثير ، وهنا نأتى إلى نقطة مهمة فى مفهوم برناردشو للدراما هى التى حددت شكل ومضمون هذه الدراما، وهى التى حددت وتحدد مصير مسرحه . لقد نفى شو من مسرحه أشياء كثيرة هى التى تكون دم الحياة فى الدراما، نفى الحب المفتون لما تقدم ذكره من أسباب واستبعد الجريمة لأنها فى رأيه لاتثير الاهتمام . بل استهان كثيرا بالعواطف أصلا، مصرحا بأنه لايأمن لها، ولايثق بالعاطفة تخرج من «فرن» النفس حمراء متوهجة، فإنها سرعان ماتنطفىء، ووضع شو فى مقابل هذا كله العقل البشرى . هو وحده الجدير بالاعتبار . هو وحده البوصلة الهادية، والأرض الراسخة والمستقبل الواعد . ثم مضى يكتب مسرحياته بوحي من هذا كله فجاء ت هذه المسرحيات أمثلة متألقة للفكر البشرى المستنير، وللحماس العقلى الدفاق، وللقدرة الفائقة على تحريك الأفكار على المسرح، وألبسها ثوب البشر ، وقد انتج هذا القدر البارز من المواهب الكوميديا الإنسانية الذكية، الطيبة القلب، التى لا تتشفى فى ضعف الأفراد، وانما تصب جام غضبها

على ضعف المجتمعات . وكان هذا إنجازا كبيرا لاشك فيه ، دفع الناقد والدارس المسرحى المرموق ايريك بنتلى إلى القول بإن شو قد حول مسار الكوميديا العالمية من نقد أفراد مختارين كلهم معايب إلى نقد الناس كلهم، من منطلق أننا كلنا خطاة وكلنا نستحق العقاب، وكلنا قادر ـ بفضل العقل ـ على أن نقوم مابيننا من اعوجاج. وهذه هي القوة الإنسانية التى قال شو: إن شكسبير لم يعاينها فجهلها، بينما عرفها فكتب من واقعها، غير أن شو لم يحسب حسابا لاحتمال ان يضعف العقل البشرى أو يضل طريقه أو تهبط عليه كارثة تصيبه بالشلل التام وقد جاءت هذه الكارثة ـ لم تتاون ـ فى شكل دمار فظيع شامل، جلبته الحرب العالمية الأولى فهز إيمان شو بالعقل من القواعد : هذا هو «الإنسان العاقل» فقد عقله، فأى أمل بقى لشو، المفكر، والإنسان، وكاتب دراما الأفكار الذكية ؟

كان شو يحس بمقدمات هذه الكارثة الوشيكة . فكتب لصديقته الممثلة مسيز باتريك كامبل فى عام ١٩١٣ ، قبل أشهر قليلة من هبوب الإعصار المدمر ، يقول : « قد تركت الحياة تهرب منى .. وأنا الآن جهاز هضمى فارغ ليس له إلا عقل يدق فليدق ملعيشاء ان كانت روحى قد ماتت، فإنى قادر على أن أظل أدق حتى يموت عقلى بدوره».

وقبل هذا – فى عام ١٩١٢ ـ كتب شو لصديقته هذه يحذرها من نفسه : «صمى أذنيك عن هذا الكذاب الايرلندى الدعى الممثل .. انه كتلة من الخيال بلا قلب، آلة تكتب وتتحدث . لقد أنفق قرابة أربعين عاما مع هذه الآلة حتى اصبحت شيطانية القدرة» .

غير أن مسيز كامبل لم تكن فى حاجة إلى تحذيراته هذه كتبت تنقد في صراحة موجعة إحدى مسرحياته : «إن قلمك يدفعك إلى النشوة فتسكر .انت تنظر من ثقب الباب بقبعتك وليس بعينيك وسرعان ماتهزأ بشخصياتك فتصبح مجرد أبواق فى خدمة التصميم العام للمسرحية ، بلا لحم ولا دم . وبينما أشعر أنا بالفوضى في مواضع بذاتها تقول : انت لنفسك : هنا كنت ملهما!

ثم تنقد مسيز كامبل شخص شو وحياته معا . تقول وهى تلفت نظره إلى أنه قد جهل عاطفة الأبوة «هؤلاء الأبناء العشرة الذين لم تنجبهم قد كانوا جديرين أن يعلموك شيئا» وتقول فى مكان آخر : إن دور المحامى الذى تحب دائما ان تلبس مسوحه يتسرب إلى كل ماتقول وتكتب وتفعل .. إنه الدور الذى أمضى عيش سنوات طويلة، وحال بينك وبين أن تصبح شكسبيرا ـ شاعرا .

وضع شو إذن فى مسرحه العقل بدلا من العاطفة . وأحل اليقين محل الشك، فسلب مسرحياته بهذا قدرا كبيرا من حيويتها. أما شكسبير فقد علمه السير فى الطرقات ، وشظف العيش وخداع الأصدقاء، وفقدان الحبيب، وانحسار ود المؤيدين. إن

حياة الإنسان شيء هش حقا ـ ان ابناء الإنسان فى نظر القدر لا يعدون ان يكونوا مجموعة من الذباب تتلهى الكوارث بقتلها ـ إن الشر فى الكون أصيل وعميق وممتد، وإن صراع الخير معه قليل الانتصارات وإن اسمى مايحققه الإنسان لنفسه من شرف هو أن يدخل مع الشر فى عراك يعلم سلفا أنه مهزوم فيه.

أبطال شكسبير جرحى، مكسورن ، محيرون، وهذا يجعلهم أكثر إنسانية بكثير من أبطال شو، الذين يصل بهم الوقوف حد الصلف الفكرى أحيانا، وإن عرف بعضهم الهزيمة والانكسار على المستوى الفكرى وحسب ! هكذا تنكسر جان دارك، وبربارا، انكسار العقيدة وليس انكسار القلب . أما شكسبير ففى أبطاله من يرتكب جريمة لم يكن يقصدها فيدمر بحمقه أعز مايملك «عطيل» أو من يخدع نفسه بأن جريمة واحدة تكسب له العرض وتؤمن حياته «مكبث» أو من يتأمل الشر والخير والموت والحياة والانتقام والتسامح ، بينما أيام الحياة تنفلت من بين أصابعه حتى يدفع تيار الحياة ذاتها إلى العمل «هاملت» أو من يحمله الكبر والعجب والجوع إلى الملق على أن يلقى بنفسه وبأعز من أحب فى أتون حرب الخير والشر على المستويين الفردى والكونى «الملك لير» . ليس بين هؤلاء من علم شيئا علم اليقين وإنما كلهم ضائع، مشرد ينطبق عليه قول المعلم الكبير شكسبير فى رثاء الإنسان : «آه أيها الحيوان المسكين المفلوق (١) الجسد» ..!

---

(١) اشارة إلى أنه الحيوان الوحيد الذى يسير قائما على رجلين.



صور لها دلالات

كان مجلس إدارة «مجلة المجلة» منعقدا لمناقشة محتويات العدد القادم اجتمع المجلس برئاسة الدكتور حسين فوزى الذى خلف الدكتور محمد عوض محمد ابتداء من العدد التاسع، الذى صدر فى سبتمبر ١٩٥٧ .

ولكن الدكتور حسين فوزى قد ضمن مواد العدد مقالة له قد قال : إنه سبق نشرها فى مجلة مغمورة سيئة الطبع والإخراج وانه لهذا يستأذن المجلس فى إعادة نشرها فى «المجلة».

لست أذكر الآن رد فعل أعضاء المجلس وكان بينهم طه حسين والعقاد ، ولكننى أذكر أننى اندفعت أقول : إننى لا أرى فائدة فى نشر مقالة سبق أن عرفت المطبعة . ووافق الدكتور حسين فوزى على رأيى ولكنه ـ فيما يبدو ـ لم يرتح لحجب المقالة بسبب هذا الرأى الذى اعتبره واهيا فكتب إلىّ الرسالة التى يراها القارىء الى جوار هذا الكلام .

إنى أنشر الرسالة ليس فقط لما تظهره من رحابة صدر وسعة أفق، واصراره مع ذلك ـ على الدفاع عن كل ماهو قيم وجميل، حتى وإن جاء الدفاع من صاحب الشأن بل أنشرها لما جاء فيها من أن الدكتور حسين فوزى كان أول من كتب مذكرة أيضاحية

وزارة الإرشاد القومي

أخي الأستاذ الدكتور الراعي

صباح الخير، وبعد، ما زلت مترددا بعد الاطلاع على المحضر
الذي تقدمت به أمس بخصوص مقال الفتح النهائي للمسرح.

لا بد أن أرسل لك المقال لتطلع عليه، بل سأرسل غيره. وهو
المذكرة الإيضاحية التي كتبت وضمنتها القانون، المجلس الأعلى لرعاية
الفنون والآداب (أو الإنتاج الأدبي كما اقترحت)، والتي اعترض عليها
المعترضون بأنها تهاجم إنسانا، ووضعوا بدلها المذكرة
الموجودة حاليا في قانون إنشاء المجلس.

ويبدو أن هناك من لا يريدون بين كتابة مذكرة إيضاحية عن "إنشاء
مشروع لدعم زراعة الفول السوداني [illegible] وتحميصه وتوزيعه على الباعة
الجوالة"، ومذكرة إيضاحية لإنشاء مجلس للفكر والفن. ومن العجيب أنني
إذا ما طلب مني، فقد نجد "مشروع" "الإنشاء" أو سن قانون للفول السوداني
الذي يحتاج على سبيل المثال، ولا نجده في قانون من قوانين نشأة الفكر
والفن.

لا أريد أن أستأثر بنية "تشريح" للمجلة، أو أصلها [illegible]: رغبة
ومنذ السلفات [illegible] التي نشرت "قطعيا" في مجلة لا يكاد يقرأ
بسبب حروفها الصغيرة، وطبعها الرديئة
وهذه المذكرة التي قد تصلح كافتتاحية مناسبة بيان الأستاذ وزير الإرشاد
القومي بعد عودته من عطلة الإجازة

وختاما شكرا لك وعذرا لي عن هذا التطويل

المخلص
[illegible]

لقانون انشاء المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب، :أو الإنتاج الفكرى كما اقترح الدكتور فوزى . غير أن مذكراته اعترض عليها بوصفها «كلام انشاء» ووضعت بدلا منها المذكرة التى قدم بها مشروع القانون .

وقد حاولت أن أعثر بين أوراقى عن هذه المدة على نص مذكرة الدكتورة حسين فوزى ، غير أننى ـ للأسف ـ لم أوفق .

أما المقالة فقد اتصلت بشأنها بالدكتور فوزى وقلت له : إنه يسعدنى أن اسحب اعتراضى على نشرها فظهرت فى الصفحات الأولى من عدد سبتمبر تحت عنوان «الجمعة الحزينة» ـ عن ابن إياس .

وزارة الارشاد القومى

أخى الأستاذ الدكتور / الراعى

صباح الخير ، وبعد، مازلت مترددا بعد الملخص الذى تقدمت به أمس بخصوص مقال الفتح العثمانى لمصر .

لذلك أرسل لك المقال لتطلع عليه، بل وأرسل غيره ، وهو المذكرة الإيضاحية التى كنت وضعتها لقانون إنشاء المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب «أو الإنتاج الفكرى ، كما اقترحت» ، والتى اعترض المعترضون عليها بأنها «كلام إنشاء» ووضعوا بدلا

المذكرة الموجودة حالا فى قانون إنشاء المجلس .

ويبدو أن هناك من لايفرق بين كتابة مذكرة إيضاحية عن «إنشاء صندوق لدعم زراعة الفول السودانى وتحميصه وتوزيعه على البائعين الجوالة ومذكرة إيضاحية لإنشاء مجلس للفكر والفن. ومن العجب أنك إذا تأملت مليا ، فقد تجد «موضوع الإنشاء» فى مثل قانون الفول السودانى الذى تخيلته على سبيل المثال ، ولاتجده فى قانون من قوانين منشآت الفكر والفن .

لك أن تختار بين «شرين» للمجلة أحدهما مر : «قصة دخول السلطان سليم مصر» ، التى نشرت فطيسا فى مجلة لا تكاد تقرأ بسبب حروفها المعتلة وطبعتها الرديئة .

وهذه المذكرة التى قد تصلح كافتتاحية بمناسبة بيان الأستاذ وزير الإرشاد القومى بعد غد فى مجلس الأمة .

وختاما تحياتى ومعذرتى عن هذا التحميل .

المخلص

حسين فوزى

وزير عسكرى ووزير مدنى!

فى خريف ١٩٦٦ عادت وزارة الثقافة إلى الوجود برئاسة الدكتور عكاشة . اتصل بى الدكتور ثروت بالتليفون وقال : هناك مقران معروضان علىّ، لأقيم فى احدهما مكتبى، المقر الأول «ذكره ولم أعد أذكر اسمه»، والمقر الثانى هو قصر عائشة فهمى أيهما أختار؟ قلت من فورى : عائشة فهمى بلا تردد . هو ذاته قطعة نادرة من الثقافة المجسمة وهو أليق بوزارة تسعى إلى نشر الجمال ، واختار ثروت عكاشة القصر .

أخذت أفكر لنفسى ـ مع ذلك . من شهور كان هناك وزير ثقافة آخر هو العالم الجليل الدكتور سليمان حزين، الذى قدم خدمات جليلة للتعليم الجامعى، وكان قد فرغ لتوه من انجاز ضخم هو : انشاء جامعة أسيوط .

كان مكتب الوزير يقع فى شقة متواضعة فى شارع المساحة وذات يوم دخلت عليه فوجدت النجارين يعملون بهمة لتوسيع بعض الغرف حتى تستوعب مكتب الوزير وهيئة مكتبه ، وقامت المقارنة فى نفسى من فورها بين الشقة المتواضعة والقصر الجميل .كان وراء المقارنة أحساس غائر فى النفوس يشكو من تفرقة غير عادلة،

وغير ذات أساس بين الوزراء العسكريين والوزراء المدنيين ، كان قد استقر فى وعى الناس أن ثورة يوليو المجيدة التى ساندها الشعب وتبناها من اللحظة الأولى قد دفعت إلى الوجود بفئة ممتازة من المواطنين هم رجال الجيش بينما إعتبرت باقى الناس من مرتبة تالية ومن ثم انهالت الامتيازات والمناصب على العسكريين بمن فيهم من وزراء وبذلت لهم الحماية من النقد الصحفى وكان مسلما به آنذاك أنك تستطيع أن تنقد بل أن تهاجم وزيرا مدنيا دون أن ينالك عقاب بينما تكفهر الوجوه ويظهر الغضب لو حاولت ذلك مع وزير عسكرى !

وكثيرا ما كان فتحى رضوان يسألنى : هل تحس بالفرق فى المعاملة بين العسكريين والمدنيين من الوزراء ؟ فأرد بالايجاب وماكنت فى حاجة إلى رد فقد كان الوزير فتحى رضوان موضع نقد دائم من صحف أخبار اليوم وكان مصطفى أمين يشن حملة تندر وتسخيف لأعمال الوزير عرفت أوجها يوم قررت الوزارة إنشاء فرقة ياليل ياعين لتمثل الفن الشعبى المصرى فى الصين تنفيذا لمعاهدة تبادل ثقافى بين مصر وذلك البلد البعيد ، ويظهر أن أخبار اليوم اعتبرت الفرقة وسيلة لتشجيع ونشر الشيوعية فى البلاد فهاجمتها هجوما ضاريا على هذا الأساس .

ولم يكن ينجو من الهجوم العالم الجليل الدكتور حسين فوزى

وكيل الوزارة على عهد فتحي رضوان بل أن فتحي رضوان تعرض لحملة هجوم أقسى وأعتى هى فيما تلى من سنوات، قامت به صحيفة الجمهورية وقاده عطية الألفي تاجر الموز وكان فتحي رضوان يهاجم تحت اسم فهمى رمضان، كنوع من القناع الشفاف يخفى ولايخفى من المقصود بالهجوم .

ولا أذكر أن وزيرا آخر قد تعرض لمثل هذا الهجوم العنيف الذى يبدو أن جهة عليا كانت مسئولة عن توجيهه لأن فتحي رضوان تجاسر ـ فيما يبدو ـ علي أن يكون له موقف مخالف من الخط الرسمى للدولة فى إحدى المناسبات .

كان من الآثار الخطيرة للتوسع فى تكبير حجم الوزراء العسكريين، أن تكدست السلطة والمناصب على شخص الوزير كمال الدين حسين ـ على سبيل المثال ـ الذى أصبح صاحب أكبر نصيب فى الحكم : المدارس والجامعات، والمجلس الأعلى للفنون، والمجلس الأعلى للآثار ، والمجلس الأعلى لدار الكتب ، ولجنة الطاقة الذرية الخ .. وقد استتبع هذا أن فترت العلاقات بينة وبين جمال عبد الناصر . (١)

وقد نتج عن تكدس المناصب والمزايا للعسكريين أن انهالت النكات على الوضع بأكمله وانتقل الوضع من التندر إلى الغضب

(١) فتحى رضوان . المصدر السابق .

الشديد بعد نكبة يونيو، فقد قارن الناس بين الأداء العسكرى وعظم حجم الانفاق على السلاح والعسكر، والنتيجة الفاجعة التى أنتهى إليها الوضع كله .

ولحسن الحظ ان هذه التفرقة قد أخذت تضعف إلى حد كبير، خاصة فى هذه الأيام ، وأن كان اعطاء بعض المناصب للرتب العليا من العسكريين المتقاعدين مازال جاريا .

لاحظ عبد الناصر انكماشى وترددى فتقـــدم إلـــى ليحيينـــى!

مدينة نيودلهى عام ١٩٦٦

أحضر المؤتمر الذى أقامته اللجنة القومية الهندية للمسرح، المتفرعة من : المعهد الدولى للمسرح، التابع لهيئة اليونسكو موضوع المؤتمر هو : «المسرح فى الشرق والغرب»

فى داخل قاعة النقاش كلام كثير عن المسرح، كاتبة ومخرجة مسرح الارتجال ، جوون ليتلوود تنادى فى حماس : المسرح ليس فى القاعات بل فى الشوارع والميادين والتجمعات وأحضان البشر خارج القاعة لقيت انديرا غاندى وجمال عبد الناصر كانا يجتمعان مع الرئيس تيتو لبحث بعض قضايا دول عدم الانحياز . قالت صحفية أمريكية حاقدة : بعد هذا الاجتماع لن يجد الرؤساء الثلاثة من يصحبهم فى رحلة عدم الانحياز. كانت الحركة قد خفقت بفضل مؤامرات الأمريكان، وبأثر من عوامل ضعف داخل الحركة ذاتها .

اجتمع بعض العرب يحيون عبد الناصر وارتفع هتاف : هلا هلا أبو خالد .

وحدى وقفت جانبا أرقب الرئيس العظيم لم أتقدم لمصافحته رغم أن الكل كانوا يفعلون . رآنى عبد الناصر راغبا فى تحيته ، محجما عن تلك التحية بأثر من انكماش داخلي يعترينى فى بعض الأحيان .

تقدم الزعيم إلىّ وحيانى ، وصافحنى بعد أن أدرك أننى مصرى عربى محب له !

حين قال رب السيف والقلم :

مصر ليست فى حاجة لمثقفيها !

فى أواسط السبعينيات زار لويس عوض الكويت ضمن جولة خليجية حملته إلى العراق وربما غيرها من البلاد الخليجية ـ لا أذكر الآن . اجتمع لويس بالمثقفين المصريين الذى كانوا يعملون فى الكويت بالعشرات ، وأغلبهم من ضحايا الرئيس المؤمن أنور السادات .

كان هذا الأخير قد افرغ مصر من بعض خيرة مثقفيها، وبث فى نظام حكمه قوة طاردة وأخرى قابضة مزهقة للأرواح، أن بقيت فى مصر اختنقت وفاضت روحك، وأن تركت البلد فهذا بعض من أحب الأمانى إلى الرئيس المؤمن .

اجتمع لويس عوض بالمثقفين المصريين، وعبر عن قلقه الكبير لأن تحرم مصر من خدماتهم فى مرحلة مصيرية من مراحل تاريخها الطويل . قال : إنه لدى عودته إلى مصر سيخاطب وزير الثقافة فى أمرهم، وسيدعوه إلى أن يعمل على إعادتهم الى البلاد.

نصحناه جميعا ألا يفعل فالنتيجة معروفة مقدما، فأبى الدكتور أن ينتصح ومضى من فوره إلى مصر وطلب مقابلة وزير الثقافة،

وكان وقتئذ يوسف السباعى .

قال لويس لرب السيف والقلم : إن بلادنا فى حاجة إلى وجود هذا الحشد الكبير من المثقفين الرفيع التأهيل ، كى يخدموا بلادهم. ولاريب أن رب السيف والقلم قد استمع فى أدبه الجم المزيف إلى قول لويس عوض وتركه يتحدث حتى انتهى واذ ذاك قال السيد وزير الثقافة : ومن قال لك يادكتور لويس أن بلادنا فى حاجة إلى خدمة هؤلاء ؟!

تناغي النص المسرحي وتقبل الورق وتبكي!

نقلب صفحات التاريخ المسرحي فنجد أنباء عن فنانين شجعان، كانوا يستميتون في سبيل الحصول على شرف الأداء أمام الناس وعلى خشبة المسرح وحسب ـ فلم تكن الإذاعة والسينما قد انتشرتا، أو حتى عرفت أصلا .

كانوا يقدمون مسرحياتهم تحت شعارات تجلب لهم عناء كبيرا مثل : «كل يوم رواية جديدة» ـ أحيانا و «حفلتان يوميا» و «حفلات للعائلات» ـ أحيانا أخرى .

لم يكن واحد منهم يطمع في وسام، أو جائزة تشجيعية أو تقديرية ولم تكن هذه متاحة لهم على كل حال . وإنما كان كل مايطمع فيه هو أن يجد فرصة العمل . وأن يدخل له من عمله هذا مايحميه من الجوع .

وكثيرا ماكانوا يجوعون ـ هؤلاء الرواد الشجعان ، جوعا دائما أو موسميا، وكثيرا ما كان يصادفهم الجحود، أو سوء التقدير ، أو تطاردهم الشائعات أو قوانين البوليس .

غير أنهم كانوا يحضرون إلى مسرحهم في الميعاد، ولايغادرونه

الا فى الميعاد ، وكثيرا ما كان غير المكلفين منهم يحضرون لمشاهدة العروض، من فرط الشغف بفنهم والحرص على أن يعايشوه دائما .

أنظر إلى الصورة التالية، التى يرسمها الكاتب المسرحى عباس علام ـ الذى اشتهر فى العشرينيات والثلاثينيات من هذا القرن ـ والتى يوردها فى مذكراته ، ويصف فيها جلسة ضمته هو والممثل عمر عارف والممثلة : فكتوريا موسى .

كان عباس علام يقرأ لهما الفصل الأول من مسرحية كتبها بعنوان : «كوثر» فأجمع الاثنان على الاعجاب بالفصل .

وفجأة، انكفأ الممثل عمر عارف على يد عباس علام يقبلها، من فرط شعوره بالامتنان للمؤلف الذى أهداه عملا طيبا .

أما فيكتوريا موسى، فقد تناولت الفصل من عباس علام، وجعلت تضمه إلى صدرها، وتهدهده وتناغيه وتقبل الورق وتبكى !

وبالله عليكم قولوا لى : ألم تكن حالة الجوى هذه، بل حالة الوجد الصوفى هى أولى بفنان اليوم ـ الذى يضعه المجتمع فى حبات العيون !.

مذكرات الممثلين ايجابا وسلبا !

فى مذكرات الممثلين والممثلات نجد نعيمنا، وعذابنا ، نحن مؤرخى المسرح ونقاده ودراسيه .

والسبب طبيعى جدا فى أعماق كل فنان ـ فنان المسرح بالذات ـ احساس طاغ بذاتــه ، لا شــر هناك فى هـــذا الاحســـاس، ولا افتعال، وانما هو يقوم على اقتناع حقيقى يبدو ـ أحيانا ـ بريئا براءة الأطفال !

فالفنان فى رأى نفسه هو مركز الكون المسرحى ومن عداه خلق من الناس كل مهمتهم أن يملأوا الفراغ ما بين المركز ومحيط الدائرة .

وقد تعودنا ـ معشر النقاد والدارسين ـ هذا الوضع من قديم لا من فنانينا وحدهم، وإنما من فنانى العالم كذلك .

ورغم أنه وضع يسبب لنا غير قليل من الحرج، فأننا ـ على الأقل ـ نجد فيه مهمة لنا ، ونحصل بسببه على دور تؤديه !

هذا الدور هو : اعادة ترتيب الاشياء، تغيير النسب والابعاد فى الصورة التى يرسمها الفنان المسرحى فى مذكراته يرسمها

لنفسه وللغير .

نفعل هذا ـ بعد فحص دقيق لما يقوله الفنان عن نفسه ، وما يقوله عنه الغير .

أقول هذا بعد أن قرأت كتاب : «كفاحى فى المسرح والسينما»، الذى وصفت فيه الفنانة فاطمة رشدى حياتها فى المسرح أساسا فى هذا الكتاب الطريف تتقاسم فاطمة رشدى بطولة الاشياء جميعا مع أستاذها وزوجها ومطلقها وصديقها طيلة عمره عزيز عيد .

فاطمة رشدى هى رائدة فن المسرح بل والسينما أيضا، وأول من أدخلت الجريدة السينمائية وعزيز عيد هو منشىء فن المسرح ومكتشف النجوم، وخالق فن الإخراج، ومدرب كل فنانى المسرح على كل فنون المسرح !

ونقرأ ـ هذا الكلام بكل مانملك من طيبة قلب، ومن قدرة على التعاطف، ونود لو كان في إمكاننا أن نصدقه جملة، إن لم يكن تفصيلا فهو على الاقل يريحنا من عناء البحث عن أسباب أخرى لنهضة المسرح فى مصر من أوائل القرن حتى الآن .

ولكننا نعرف تماما أننا لانستطيع قبوله . فقد سبق أن قالت

مثله : الفنانة المرموقة روزاليوسف فى كتابها : «ذكريات» وقال أكثر منه العميد يوسف وهبى فى كتبه وأحاديثه وذكرياته المتعددة فى الإذاعة والتليفزيون والصحف والمجلات .

كما أن نجيب الريحانى قد استغل خفة ظله وقدرته الكبيرة على اشاعة المرح فى الاشياء وعلى الصفحات ، فى رسم صورة لواقعه المسرحى، تتناقض مع رؤية معاصريه وزملائه له .

فما العمل إذن ؟

وكيف نصل إلى الحقيقة المسرحية التى أسهم هؤلاء الأبطال الأربعة مع مئات غيرهم من فنانى المسرح فى صنعها ؟

لا سبيل إلا غربلة الكلام الكثير الذى قيل هناك . وهناك . ولنأخذ المثال التالى :

فى عام ١٩٢٠ ، ظهرت على المسرح المصرى الأوبريت المعروفة : «العشرة الطيبة» ، مقتبسة عن عمل فرنسى اسمه : «ذو اللحية الزرقاء» اقتبسها محمد تيمور ، وكتب أزجالها بديع خيرى، ووضع موسيقاها وألحانها سيد درويش ، ومولها ووفر لها المسرح والجو الملائم نجيب الريحانى ، الذى كان يقدم ـ فى الوقت ذاته ـ مسرحياته الفرانكو آراب .

ورغم نجاح الأوبريت نجاحا كبيرا، فقد سحبت من العرض قبل أن تستكمل دورتها المعقولة. والسبب !

تردد فاطمة رشدى فى مذكراتها ماسبق أن قالته روز اليوسف فى ذكرياتها، من أن نجيب الريحانى قد ساءه أن تنجح الأوبريت كل هذا النجاح، حتى أن ايراداته من مسرحه هو قد قلت بسببه . فدفعته الغيرة إلى سحب المسرحية والتضحية بايرداتها .

لقد وجد الريحانى ـ فى رأى فاطمة رشدى ـ أن نجاح الأوبريت وما يعنيه من نجاح مماثل لعزيز عيد ، سيدعم الفن الجاد على حساب فن كشكش بك الرخيص، ومن ثم جاء قراره الغريب !

أما الريحانى فيبدو فى مذكراته مدافعا ـ حتى النهاية ـ عن الأوبريت ، رغم ماجلبته فى أثرها من متاعب سياسية، فقد أثارت عليه ضغينة العناصر التركية الحاكمة، التى كانت الأوبريت تسخر منها، ودفعت البعض إلى أن يقول : مادام الريحانى يسخر من الأتراك، فهو إذن مع الأنجليز، وهو منطق كان يبدو مقبولا لدى البعض آنذاك .

ولكن الريحانى يفسر سحبه للأوبريت بأن كلا من عزيز عيد وسيد درويش قد أخذ يبدى التمرد ، ويعد العدة للعصيان والمطالبة

بأن يكون إيراد الأوبريت للاثنين، من دون الريحانى، مادام الأخير لايمثل فيها. ومن ثم سارع الريحانى بمواجهة المتآمرين، وفض الشركة معهما .

أما تدهور ايرادات الريحانى من مسرحه فيرجعه الريحانى إلى خسائر مالية جاء ته من تدهور أسعار أوراق وسندات كان قد اشتراها ، مما هبط بروحه المعنوية، ومن ثم شاع الاهمال فى عمله المسرحى ، وقلت منه ايراداته !

★★★

أين الحقيقة فى هذا كله ؟

علينا أن نمسك بميزان الذهب لنفصل فى الأمر . فليس من المستبعد أن يكون الريحانى قد خشى على فنه من نجاح العشرة الطيبة ؟

ولكن هذا وحده لا يصلح تفسيرا لقراره اللاحق، كما أنه لايضع الريحانى فى موضعه الحقيقى .

فلم يكن الريحانى سعيدا بقناع كشكش ، وهو الذى حاول من قبل ومن بعد أن يخلعه، ولم يهدأ له بال حتى خلعه فعلا، وتقدم بفنه إلى رحاب الكوميديا الانتقادية .

فخوفه على كشكش بك لم يكن السبب الوحيد فى قرار سحب الأوبزيت، وإنما كان هناك ـ أيضا ـ خوفه الأكبر من الاستشهاد فلم يكن الريحاني يريد أن يغاضب السلطات أبدا ـ أى سلطات .

وهناك أيضا مايثيره الريحانى من أن شريكيه قد طالبا بالايراد لنفسيهما، وهو طلب غير معقول .

وهناك ـ كذلك ـ رأى ظل الريحانى يراه فى صديقه وزميل شبابه الباكر : عزيز عيد ، وهو أنه موغل فى تمسكه بالفن الرفيع لى حد الانتحار .

فقد كان الريحانى يعمل على أساس أن طريق الفن الجاد لايمكن أن يكون مستقيما شديد القصر ، وإنما لابد من مراعاة لظروف .

وكثيرا ماهبط نجيب الريحانى إلى مستوى التهريج ، لضغط ن الحاجة المادية، أو إعراض الجمهور، ولكنه كان لايلبث أن يسترد الأرض المفقودة ويزيد عليها .

★★★

والظاهر ـ أيضا ـ أن عزيز عيد ـ على مواهبه المتعددة ـ كان بالغ فى تقدير نفسه .

يؤيد هذا ماكتبه الأستاذ فتوح نشاطى فى مجلة «الهلال»

حين ذكر قصة صراع عاصف بين عزيز عيد ويوسف وهبى، حول ترجمة مسرحية «الذئاب» . فقد ترجمها عزيز عيد ـ فيما يبدو ـ ترجمة غير دقيقة استغلقت على فهم الممثلين الذين احتشدوا ليستمعوا إلى عزيز وهو يقرؤها لهم . وكان بين هؤلاء فتوح نشاطى، فشهد هذا الفنان العفيف كيف أدى إصرار عزيز عيد على الخطأ إلى الالقاء به إلى الشارع إلقاء !

★★★

ومع تحفظاتى الكثيرة على مذكرات فاطمة رشدى ، فلابد لكل مشتغل بالمسرح ودارس له من أن يقرأها .

ليس فقط من أجل ماتحمل من معلومات، وإنما أيضا من أجل الصورة الإنسانية الدافئة التى تتخلص لنا من خلال قراءتها .

صورة فنانة كبيرة، بدأت من السفح تماما، بدأت وهى أمية طموح، تريد أن تؤلف وهى لاتعرف الألف من المئذنة، وتريد أن تخرج وهى لاتقوى على جهد التمثيل .

ولكنها ـ آخر الأمر ـ تنجح فى أن تشغل مساحة كبيرة من خشبة المسرح على أيامها . وتؤدى لفن المسرح فى مصر والعالم العربى ـ شرقا وغربا ـ خدمات لاتنسى ..

الفصل السادس

بعض رفاق الدرب

فؤاد دوارة : عاشق المسرح الرصين

عرفت فؤاد دوارة منذ أواخر الخمسينيات وعملنا معاً أثناء رئاستي لتحرير مجلة «المجلة» وأذكر له في تلك الحقبة فضلا كبيرا عليّ، فقد كنت أكتب في صحيفة «المساء» ومن بعد في «المجلة» فصولا عن الرواية المصرية فلما انتهيت منها وقفت حائرا، ماذا أفعل بها ؟ وكان الاتجاه الغالب عليّ أن اكتفي بظهورها على شكل مقالات ، غير أن فؤاد دوارة كان له رأى آخر. أصر على أن أجمعها في كتاب وأخذ على عاتقه أن يرتب الفصول ، واشار عليّ باستكمال نقص هنا ونقص هناك ، فلما خرج الكتاب للناس بعنوان «دراسات في الرواية المصرية» ولقي ترحيبا بين النقاد والدارسين والقراء ، أدركت كم كان فؤاد دوارة حكيما ومُخلصا في نصحه، وهما خصلتان محمودتان، ابداهما فيما بعد في تعامله مع مقالات الأستاذ يحيى حقي الأولى، فقد أصر ـ مرة أخرى ـ على أن تجمع هذه المقالات وتصبح كتبا .

ولو دققنا النظر في الحالتين لوجدنا وراء هما حب فؤاد دوارة الذى لايفتر للتوثيق والتسجيل، وخشيته الكبرى من أن تضيع

أشياء مهمة فى خضم الأيام، وهو الحب الذى يدفعه إلى متابعة الحركة المسرحية المصرية بكل هذا الحماس، والدأب ، منذ السنوات الباكرة للستينيات حتى الآن، اخرج فؤاد فى هذه السنوات أربعة كتب فى النقد والمتابعة المسرحية هى على التوالى : «فى النقد المسرحى» (١٩٦٥) و«مسرح ٨٥»، (١٩٨٦)، و«مسرح ٨٦» (١٩٨٧) وأخرج من أيام : «المسرح المصرى ١٩٨٧» طور فيه اتجاها باكرا لديه لمزاوجة المتابعة بالتوثيق ، وهو مانجد بوادره فى كتابه : «فى النقد المسرحى» وتربطنى وفؤاد دوارة ألفة أخرى هى الزمالة فى حقل النقد المسرحى، وهى زمالة حية نابضة تفيض بنقاط الاتفاق والاختلاف معا . أما الاتفاق فأمره مفهوم : كلانا يؤمن بالمسرح ذى الرسالة ويدافع عنه من كل سبيل . غير أننا ما أن نتفق على هذا حتى نروح نختلف . فأى مسرح جاد يعنى كل منا ؟ فؤاد يؤمن ـ وله كل الحق ـ بأن المسرحية يجب أن تحوى قيما إنسانية وأدبية واضحة حتى تقوم لها ـ فى نظره ـ قائمة وهو يرى أن الشكل الاسطاطيلى فى المسرح، القائم على بداية ومنتصف ونهاية والذى يحوى أزمة ماتلبث أن تنفرج ، هو الشكل الأمثل للمسرحية . بل هو فى رأيه الشكل الوحيد الجدير بالاعتبار وهو إلى جوار هذا يعتقد جازما بأن العرب لم يعرفوا المسرح الا فى منتصف القرن الماضى على أيدى مارون النقاش والقبانى وصنوع، لهذا رفض رفضا باتا مايتقدم به الباحثون فى مصر

وباقى أجزاء الوطن العربى من اشكال مسرحية ، تسمى أحيانا ماقبل المسرح وأحيانا أخرى مسرحيات فى طور الجنين وعرف عنه هذا الاتجاه حتى أن الكاتب السورى الباحث فى التراث المسرحى الدكتور سليمان قطاية وضع اسم فؤاد دوارة مع اسمىّ محمد مندور، ومحمود تيمور بوصف إنهم جميعا ينكرون أن خيال الظل فن مسرحى لا شبه فيه .، وقد أبدى الدكتور قطاية عجبه الواضح من هذا الاتجاه .

راجع كتابه : {المسرح العربى من أين وإلى أين ؟} على أن فؤاد دوارة لايقف جامدا عند هذا التقديس ، للمسرح الغربى ، فهو ناقد ذواقه، شريف القصد . والرأى عندى أن المسرح الشعبى الذى كان خيال الظل والارتجال والسامر والبساط .. الخ من مفرداته الفنية يداعب أعماق الفنان فؤاد، ويخايل انظاره، وفى الوقت الذى يتمسك فيه عقله وقلمه بالمسرح «المحترم» والدليل على هذا ماكتبه فى مقال بعنوان : ارتجالات« مسرح الفرقة المدروسة» فقد احتفى احتفاء واضحا بعرض مسرحى عنوانه : «درب عسكر» وفهم تماما الهدف من ورائه، وهو تقديم عرض كوميدى قائم على الارتجال المحسوب، دون ترخص أو ابتذال ، يقوم على روح الفريق فى الأداء ولايسرق فيه فنان حق فنان آخر فى جذب الجمهور .

على أن فؤاد دوارة ما إن يقرر هذا حتى يعود مسرعا إلى

خطوطه السابقة، فهو يشجب ماذهب إليه العرض المسرحى من أن قيام المسرح المحترم فى مصر قد جاء على حساب الفن المسرحى التلقائى ، وهو يؤكد أن المسرح المصرى مدين بنشأته واستمراره للسوريين واللبنانيين ، أكثر من دينه ليعقوب صنوع، فالمسرح المسرحى فى رأيه ولد فى أحضان الطبقة الوسطى، بل إن مسرح الارتجال ذاته قد ولد فى أحضان المسرح المحترم، وهو يرى ان فن الارتجال قد كان هامشيا لا فى مصر وحدها ولكن فى أرجاء العالم، باستثناء مرحلة الكوميديا دى لارتى فى إيطاليا .

إما أن المسرح المحترم قد قضى على المسرح التلقائى، فأمر واضح كل الوضوح وهو لا يتمثل وحسب فى قيام الفرق المسرحية المصرية التى تعتمد النصوص المسرحية ذات الشكل الغربى بل هو واضح كذلك فى تطور فنان المسرح الكبير : توفيق الحكيم ، الذى اغتال فى نفسه فنانا مسرحيا شعبى التوجه تمثل فى بداياته، ووضع مكانه القمم المسرحية العالية التى عاد بها من باريس ، فأصاب نتاجه المسرحى بالتأزم الداخلى، وظل طيلة حياته حزينا نادما، لأنه ضحى بالجمهور العريض فى سبيل إرضاء الصفوة .

على أن القول بأن الفن التلقائى المسرحى قد قضى عليه تماما على يد المسرح المكتوب ليس دقيقا فالواقع أن الكوميديا الشعبية

كما قدمها الفنان السورى چورچ دخول قد تسربت لا إلى هزليات عزيز عيد، والريحانى، والكسار وحسب، بل أنها عرفت طريقها أيضا إلى أعمال محمد تيمور، وإبراهيم رمزى، وتوفيق الحكيم نفسه.

وليس صحيحا على الاطلاق أن الفن المسرحى التلقائى المعبر عن روح الشعوب قد كان هامشيا وأنه ساد فترة قصيرة وحسب، أيام الكوميديا دى لارتى . ان الفنانين الشعبيين الفقراء الذى حملوا أرواحهم وفنهم فى أيديهم وهربوا من اضطهاد الكنيسة لهم فى القرنين الخامس والسادس قد حموا الفن المسرحى من الانقراض واستندوا على حب أفقر الناس وكرمهم فى البقاء على قيد الحياة ، حتى أوصلوا شعلة المسرح إلى أوروبا عصر النهضة، وخرج من صفوف فن الارتجال كاتب مسرحى عظيم هو موليير الذى ابلى تجاوله الواسع فى الاقاليم الفرنسية أكثر من نعل واحد له، والذى تربى على فنون السيرك وليس على الكوميديا المرتجلة وحدها . ومن فنون السيرك والميوزيك هول ظهر فن المهرج الإنسانى العظيم شابلين الذى وضع قدرته على الاضحاك فى خدمة انبل القيم الإنسانية ، وهى المحبة والتعاطف والوقوف إلى جوار الفقراء فى وجه أغنياء لايرون فى الإنسان إلا آلة : حاسبة أو كاتبة أو صانعة أو خازنة !

وفؤاد دوارة يعرف هذا كله، ولا يمارى فيه فى واقع الأمر، كل ماهنالك أنه تأخذه رعدة كلما شاهد أو سمع مظاهر الابتذال والترخص وفقدان الحياء التى تقدمها جميعا بعض مسرحيات القطاع الخاص الاستغلالى ، لاتبالى ، وهى تفعل هذا ، ان تخدش حياء الإنسان وكرامته وجسمه وتاريخه وآدميته كذلك، غير أن هذا شىء ، والكوميديا الشعبية، والمسرح الشعبى عامة شىء آخر، لهذا جعلت همى من سنوات أن ألح على ضرورة النظر إلى المسرحية على أنها لعبة مسرحية فى المحل الأول، وأكدت ـ المرة بعد المرة ـ على أن فن الفرجة يجب ألا يغيب عن العرض المسرحى توقيا لخوف محتمل من أن يسيىء ؟ إلى المضمون الفكرى للعمل المسرحى ، ففى العرض المسرحى المتوازن تعيش الفرجة والفكر فى توافق عضوى، هكذا كان دائما شأن المسرح القومى التوجه . هكذا كان فن اريستوفان وموليير وشكسبير وبريشت وبرناردشو «فى بعض مسرحياته» وكذلك فى مسرحيات بذاتها من إبداع الحكيم . وهو أوضح مايكون فى بعض مسرحيات الفريد فرج، وغيره من الكتاب الذين اعقبهم توفيق الحكيم .

وما ان انتهى من بسط هذا الخلاف بينى وبين فؤاد دوارة حتى أعود إلى الالتفاف إلى مزاياه الكثيرة الأخرى كناقد

مسرحي. وعندى ان الميزة الأولى هى شجاعة الرأى . انظر مايقوله فى تبيان السلبيات الكثيرة التى أبداها عرض مسرحية : «عرابى زعيم الفلاحين» .. ان ماكنت أراه تعس وفقير وركيك .. والعجلة من جانب المؤلف «عبد الرحمن الشرقاوى» المتمثلة فى تعدد المشاهد وضعف البناء الدرامى وغلبة التسجيل والأخبار .. وفتور النسيج الشعرى ونثريته ..» يقول فؤاد دوارة هذا وهو يعلم أن المؤلف ذو رصيد فى الابداع والعلاقات الشخصية معا . وأنه قادر على أن يرد على نقده بنقد «عملى» لايرضى فؤاد بحال ! ولكنه يقول رأيه وأجره على الله !

كذلك امتاز فؤاد دوارة بمتابعته الدائبة والعطوف للعروض المسرحية التى تقدمها فرق الثقافة الجماهيرية . وهى متابعة متوازنة لم يمنع الناقد حبه لهذه الفرق المجاهدة من ان ينعى عليها افرطها فى ترسيخ فكرة ان المسرح كوميديا وحسب وان عناصر الغناء والموسيقى والرقص لازمة لنجاحها . بالاضافة إلى هذا وقف الناقد دائما مع فرق الدولة المجاهدة من أمثال : مسرح الفرقة والمسرح المتجول، ومسرح الطليعة والمسرح الحديث ، وشجع أعمالها وفنانيها كلما كانت أعمالها تستأهل التقدير .

يبقى بعد هذا حب فؤاد دوارة المقيم والمؤثر لتوفيق الحكيم : الرجل والكاتب والروائى والمسرحى وهو حب نذر قدرا كبيرا من

كتاباته للتعبير عنه ، فأخرج كتابين هامين عن مسرحياته : «المسرحيات المجهولة» و «المسرحيات السياسية» ، كما نال درجة الماچستير من جامعة القاهرة عن بحثه فى فن الحكيم بعنوان : «مسرح توفيق الحكيم» .

وبعد : فان هذه كلمة ان لم تفِ بحق فؤاد دوارة كاملا ، فهى ـ على الأقل ـ ترسم خطوطا عريضة للخدمة المتصلة التى يقدمها هذا الناقد المثابر الذى وقع فى عشق المسرح الرصين .

ألفـــــريد فـــرج

عرفت ألفريد فرج من خلال نقاش حاد دار حول باكورة أعماله المسرحية «سقوط فرعون» عرضت المسرحية فى دار الأوبرا فى موسم (١٩٥٧ ـ ١٩٥٨) ، وانقسمت الاراء بشدة حول قيمتها الدرامية ، وتضاربت الآراء بشأن تصنيفها هل هى مسرحية شعرية ، أو مسرحية نثرية تتوسل بالشعر كى يرتفع مقامها الدرامى، أم تراها ـ كما قال ألفريد فرج نفسه فى إحدى مراحل النقاش انها قصيدة درامية ؟

كنت أحد الذين شاهدوا المسرحية مع جمع كبير من المهتمين بالمسرح، كان بينهم محمود السعدنى، وحسن فؤاد . ونعمان عاشور ـ على الأرجح ـ ورشدى صالح، وخرجنا جميعا من الأوبرا ونحن مشتبكون في نزاع واضح حول المسرحية . رفضتها أنا، رفضا شديدا وظللنا نتناقش حولها حتى الثانية صباحا. نتناقش فى الشارع، غير بعيد من دار الأوبرا . قال لى حسن فؤاد : مادامت المسرحية لم تعجبك . فما الذي تقترحه لاصلاحها؟ قلت فى حسم غير حكيم : لا مجال للاصلاح على ألفريد فرج أن يكتب مسرحية أخرى .

ومن ثم اتصل بينى وبين ألفريد فرج نزاع حاد على صفحات الجمهورية تبادلنا فيه التهم الصارخة قرر هو أن الذين لايقدرون

المسرحية هم الذين لايقرأون، ولا يعرفون . ولا أذكر أنا بماذا رددت عليه، ولا أشك أنه كان لا يقل عسفا وتزمتا . واتصل الجدل مدة طويلة حتى أوشك أن يكون قطيعة ان لم يكن قد أصبح قطيعة بالفعل .

ودارت الأيام ، ودخل ألفريد الفرج المعتقل و«دخلت» أنا مؤسسة المسرح، ثم خرج ألفريد فرج من المعتقل ومعه مسرحية اسمها : «حلاق بغداد» قرأتها معجبا ثم مفتونا، ودفعت بها من فورى إلى المسرح القومى للإخراج قال لى أحدهم كيف تقدم عملا لكاتب كان ضيف الحكومة فى المعتقل ؟ أجبت : هـــذا ســـؤال لا محل له عندى . هذا عمل مسرحى جيد من واجبى أن أقدمه للناس، فإنى شاءت الحكومة ان تعترض فلتفعل ، وإن كنت أرجو من صميم قلبى إلا تفعل .

وكانت «حلاق بغداد» فاتحة سلسلة طويلة من الأعمال المسرحية، قدمها ألفريد فرج في ظل مؤسسة المسرح وبتأييد كبير منها ومن جمهور أخذ يتحلق حول فن هذا الكاتب الذكى، الواسع الحيلة ، الكثير التجريب ، الذى سبق المنظرين جميعا فى استمداد التراث ، واتخاذه مادة لمسرح شديد القرب من وجدان الناس، كما تشهد بهذا مسرحيته الأخاذة الأخرى «على جناح الدين وتابعه قفة» .

يميز فن ألفريد فرج رغبة لا تهدأ فى «تقليب» الأرض المسرحية تمهيدا لحركتها ثم زرعها ، جرب فن بريشت وشكسبير كأثر درامى على مسرحيته المهمة : «سليمان الحلبى» استخدم ذلك

الأثر استخداما خلاقا، وليس ناقلا .، وألتفت إلى أشكال التأليف المسرحي السائدة في الخمسينيات والستينيات المسرح التسجيلى فى «النار والزيتون» وبعض سمات من المسرح الشعبى فى «زواج على ورقة طلاق» والكوميديا الانتقادية ذات الهدف التعليمى الواضح فى «عسكر وحرامية» واستمد المسرح الأغريقى فى رائعته «الزير سالم» .

وإلى جوار الابداع المسرحى المباشر، إلتفت ألفريد فرج إلى قضايا المسرح، فعالجها بلباقة ونفاذ بصر فى كتابه الصغير الممتع «دليل المتفرج الذكى» .

وأضاف ألفريد فرج إلى حصيلته الإبداعية والنقدية اسفارا واسعة فى أرض العرب من الخليج إلى المحيط ، احتك فيها بفنون المسرح فى الجزائر خاصة، وفى العراق وفى تونس وفى الكويت وفى كل من هذه البلاد وفى غيرها كان له أثر مهم .

لا غرو أن قلت به ذات يوم : لقد حققت بفنك المسرحي بعضا مما كان الرائد توفيق الحكيم يطمح إليه ان يصل بالمسرحية الجادة الأساس لكى تجمع بين الفكر والفرجة ؟ إلى إعداد كبيرة من الناس .

كان ألفريد فرج رفيق درب مهم ونافع لعملى فى المؤسسة ولفن المسرح العربى على اطلاقه لذلك ازدهرت صداقتنا واثمرت فى كل مرة ألتقينا فيها فى مصر، أو فى أجزاء أخرى من الوطن العربى .

فـــاروق عبـــد القـــــادر
شـــهيد العشـــق المســــرحى

تلهث وأنت تقرأ كتابه الصغير المشحون : «ازدهار وسقوط المسرح المصرى» كبسولة نقد مسرحي شديدة التركيز، مضغوطة إلى حد التوتر. قنبلة تؤذن بالانفجار منذ البداية وتنفجر فعلا فى وجود من يجدهم قصروا أو خذلوا أو خانوا أو ميعوا عشقه الدائم: المسرح .

خرجت هذه الكبسولة إلى الوجود عام ١٩٧٩. فى عهد الانفتاح السعيد كانت مطرقة ٦٧ قد هوت على رءوس الجميع . فانهار النظام بجميع تشكيلاته وانهار معه المسرح .

استعرض فاروق عبد القادر فترة ازدهار هذا المسرح . وحلل ظروف وأسباب هذا الازدهار ، ثم عاش ـ كما عشنا جميعا ـ فترة السقوط ، وما بعد السقوط ، بدأ كتابه بمرثية حب وسخط موجهة إلى القاهرة استقاها من مسرحية «سليمان الحلبى» التى يراها الكاتب واحدة من افضل مسرحيات عصر النهوض ، وانهى

الكتاب بمرثية أخرى للذين رحلوا فى الزمان والمكان أو تركوا دنيانا كلية وهؤلاء الآخر أهداهم فاروق عبد القادر كتابه الجديد الذى صدر فى أواخر العام الماضى بعنوان : «مساحة للضوء ومساحات للظلال» : «أعمال فى النقد المسرحى ٦٧ ـ ٧٧» . أما الاعزاء الراحلون فهم : ميخائيل رومان . «سقط شهيدا فى أكتوبر ٧٢» وصلاح عبد الصبور «غاب نوره فى اغسطس٨١» ومحمود دياب ، «غيبه القهر بألوانه فى حياته القصيرة فى نوفمبر ٨٣» وإذا كان فاروق لم يظهر اسمه فى هذه القائمة، فذلك فضل من الله وتوفيق فان الناقد قد تعرض ـ هو الآخر ـ لكل ألوان العنت التى تعرض لها بعض هؤلاء ـ رومان ودياب خاصة ـ ومع ذلك فهو شهيد بالفعل . شهيد على قيد الحياة ومن ثم سميته فى عنوان هذا الفصل : «شهيد العشق المسرحى» .

وينبغى أن اقرر منذ البداية ان فاروق عبد القادر ناقد من نوع خاص ، غيره يدبجون المقالات النقدية ، ويقرعون الحجة بالحجة، أو لا يوردون حججا على الاطلاق ، وانما يكتفون بأن يقرعوا رءوسنا بما يكتبون . أما فاروق فهو يحترق وهو يكتب . يتوهج أحيانا، ويصفو نوره، وأحيانا أخرى يضطرم ويعلو دخانه، ويلسع حتى أقرب أصدقائه إليه، ممن لاشك فى تقديره لهم، وذلك اذا ماوقر فى نفسه انهم هادنوا، أو تخاذلوا ، أو خرجوا على العهد .

أما ذلك العهد فهو لدى فاروق عبد القادر : حماية المسرح الجاد . والانتصار لمفهوم محدد لهذا المسرح الجاد . فهو عنده المسرح الفاعل الذى يحفز إلى التغيير والتنوير الذى يخاطب عقل الإنسان وروحه ولايهبط ابدا إلى مستوى النصف الأسفل من الجسم البشرى ، مدغدغا ومثيرا .

وهو عنده نتاج لاشك فيه لأوضاع اجتماعية وسياسية واقتصادية يقوم ويسقط اذا ماهى قامت وسقطت ، ولذا فان أول مقياس يستخدمه فاروق فى تقييمه للقصص المسرحية مطبوعة أو مجسدة، هو مدى ماتعكسه من أحوال الناس اذ هم يضطربون فى طرقات الحياة ، تزخم أيامهم الافراح والاحزان ،وتسد مسالكهم الأهوال ، والهزائم، وتتربص بهم شرور الأشرار ومؤامرات الاعداء داخل وخارج الوطن .

فهو اذن ناقد ذو قضية تشغل باله ولا تسلمه للراحة ابدا ولكنه ليس هذا وحسب فانه قبل هذا دارس للمسرح وقضاياه ونظرياته وتجاربه فى الوطن العربى . وفى بعض العواصم الغربية حيث يعيش فنانون يقدرهم فاروق حق قدرهم ، وعلى رأسهم الفنان البريطانى الدائم التجريب : «بيتر بروك» الذى ترجم فاروق له كتابه المعروف : «المساحة الفارغة» ونشرت الترجمة أيضا فى أواخر العام الماضى ، كما سبق أن ترجم له مسرحية : «نحن

والولايات المتحدة» ونشرت عام ١٩٧١ .

وتقـرأ كتـــابى فاروق عبد القادر : «ازدهـــــار المســــرح» و «المساحات» فلا تجد نفسك تختلف معه فى كثير، على الأقل هذا حالى ، المسرح الجاد هو فعلا الركيزة الأساسية لدعم الإنسان وتطويره ودفعه إلى مزيد من التقدم ، المسرح التجارى هو المقابل السالب لهذا المسرح، خاصة بعد أن تحول على أيام الانفتاح من تجارة ، إلى صناعة فاستثمار ذى عائد سريع لاشك هنالك فى أن المسرح، لأنه فن حضور على الخشبة وفى القاعة معا ـ هو فن سياسى فى المحل الأول . مجرد اجتماع الناس فى قاعة بهدف واحد يشكل نواة الاجتماع السياسى فاذا كانت المسرحية المقدمة سياسية فى الجوهر والشكل معا ، اصبح الحضور سياسيا بكل معنى لهذه الصفة .

تقوم النهضات المسرحية وتزدهر إذا كانت الأمة فى حالة يقظة تامة وسيولة فكرية وتوق إلى طريق تختاره من بين طرق عدة مطروحة ، اذا ذاك يقوم الحوار ويحتدم تبادل الآراء، وتزهو أنوار الخشبة ويصبح الكل مشاركا فى تحمل التبعة خارج المسرح وداخله معا، البهرج المسرحى وكرات الإخراج الملونة ومفرقعاته ، ولمعان النجم المسرحى ، ورصيد المخرج ومصمم المناظر وحـــدها لا تقيم نصا من العدم .

شهادة الدكتوراه ، حتى ولو كانت فى تاريخ المسرح أو أدبه أو فى التجسيد المسرحى لاتقوم ابدا مقام الموهبة ، تلك منحة السماء تبذلها لناس وتحبسها عن ناس، ولاحيلة لنا فى تغيير هذا الوضع ولاينفع فى تغييره أن تكون رئيسا لقسم ، أو صاحبا لفرقة مسرحية أو عليها معا . ولن تنفعك ابـدا الزفـف الإعلاميـة ، ولا الصلات الشخصية ، ولا أن تنثر اسمك وأخبارك نثرا على صفحات الصحف وبرامج الإذاعتين ، لا جدوى مطلقا فى أن تخضع الثقافة للإعلام أو تضم المسرح إلى التليفزيون ، ولا أن تنفق بسخاء على العرض والنجوم فكل هذا لن ينتج مسرحا يسند أصحابه ومؤيديه فى وقت الشدة ، وإنما ينهار البناء المسرحى مع الانهيار العام .

هذه بعض من المبادىء التى سفح فاروق عبد القادر دمه وبذل أيامه حياته دفاعا عنها، فى «أسبرطية» نادرة فى أيامنا هذه، رأى دائما أن الحق أحق بأن يقال . وقاله فعلا حتى حين كان هذا يعنى أن يترك وظيفة، و «يفوز» باضطهاد كاتب دائم النفوذ . فعند فاروق ينبغى أن تقول الحق أو أن تنتحر . لا يعفيك من التبعة أن تصمت أو أن تنصرف إلى عمل آخر. فسيظل يلاحقك الذنب

العظيم : أنك شيطان أخرس .

ومن حسن الحظ أن يقوم بيننا ناقد بمثل هذا الوصف فالحق أن احوال المسرح والثقافة عامة على أيامنا هذه تحتاج إلى النظر شذرا أحيانا ، والركل أحيانا أخرى، والاشتباك بالأيدى بل واطلاق الرصاص فى كثير من الأحيان ، وفاروق عبد القادر يفعل بعض هذا، يتمادى فيه أحيانا، حين يكون المسرح المطروح مغريا بالتحليل السياسى الاقتصادى ، مثلما يفعل فى فحصه المتأنى لمسرح توفيق الحكيم حين يلمس فى دقة أزمة هذا المسرح وتذبذبه بين الرغبة فى سكنى قمم الفكر الباردة والتحرق إلى حرارة الحياة فى السفوح : ان المساحة التى يخصصها الناقد لذكرى هذه الأزمة وآثارها السالبة على توفيق الحكيم وعلى مسرحه وعلى المسرح بوجه عام، تزيد كثيرا على السطور القليلة التى يعترف فيها للحكيم ببعض الفضل . « اثنتا عشرة صفحة لتحليل الأزمة وستة سطور لإيراد الفضل» . يقول فاروق فى فضل الحكيم على المسرح : «إن النظر إلى المسرح المصرى بعده يؤكد ـ دون أى شك ـ دوره فى ازاحة حائط الغرابة بين المسرح ـ كفن له جديته وأصوله ـ وبين قطاع من الجمهور القارىء أو المتلقى . ويؤكد كذلك أن كثيرين من الكتاب التالين له كانوا له قراء، ومتأثرين به ، وليس هذا بالدور الهين أو القليل ».

وأهمية هذه السطور القليلة أكبر بكثير من عددها . فهى تحول واضح عن موقف الرفض التام الذى التزمه فاروق من الحكيم في أعقاب الهزيمة، حيث اعتبره واحدا من رموزها الواجبة السقوط والتى سقطت بالفعل بسقوط ماهو أكبر منها ، وربما يكون الناقد قد عاد إلى شىء من هذا الموقف الحاد في نقده لمسرحية «إيزيس» التى عرضت أخير على المسرح القومى . على أننى أميل إلى الأخذ بما تمثله السطور القليلة من معنى ومغزى، فهى وإن بدت منتزعة من «تحت الضرس» إنما تمثل حقيقة تقدير الفنان فى فـــاروق عبد القادر للفنان توفيق الحكيم . أما المفكر فى فاروق فإن موقف توفيق الحكيم في كثير من الأشياء يستفزه دائمـــا إلى الغضب ولا حيلة له ولا لنا فى هذا وإنما علينا أن نثبت دلالة أخرى لحقيقة تقدير الناقد للحكيم، تتمثل فى هذا العدد الكبير من الصفحات الذى خصصه للحكيم، من كتاب صغير الحجم «٢٢٥ صفحة» وهو مالم يحظ به كاتب آخر ممن هم أكثر قربا إلى قلب الناقد .

أشياء أقل أهمية بكثير تخرج من غلبة النظر السياسى على كتابات فاروق عبد القادر أبرزها أن يلتفت الناقد إلى عمل بعينه من أعمال كاتب مايتحقق فيه الموضوع السياسى تحقيقا رئيسيا، ويكون أقل التفاتا لعمل آخر للكاتب نفسه لاتبرز فيه السياسة بروزا واضحا وأنا أفكر فى ألفريد فرج وعمليه الهامين : «سليمان

الحلبى» و «على جناح التبريزى» فقد استولى «سليمان» على فاروق وخلب لبه فجعله يرى فيه مسرحية شديدة النضج كثيرة القرب من التراجيديا ولم تلق «على جناح» منه نصف هذا الاهتمام، والشيء ذاته موجود فى احتفاء فاروق «بمأساة الحلاج» لصلاح عبد الصبور وإعراضه الجزئى عن مسرحية صلاح الفاتنة: «الأميرة تنتظر» ومثل هذا يمكن أن يقال فى حفاوة فاروق «بالدخان» وعدم التفاته التفاتا واجبا لمسرحية «الوافد» وكلاهما من فن ميخائيل رومان . لا أقول إن فاروق فى الحالات الثلاث لايقدر المسرحيات التى ذكرتها أنفا، وإنما أقول: إنه يبدو وكأنه لايلتفت إليها تلقائيا وأنه يتفحصها ويقدمها حينما يلفت أحد أو شيء نظره اليها .

إلى جوار هذا ، هناك موقف الناقد من قضية التراث فى المسرح ، وماتحيل إليه من مشكلة شائكة ومحيرة لكل الاطراف، هى : تاريخ ميلاد المسرح العربى . أهو : ١٨٤٧ مع ميلاد المسرح المكتوب فى بيروت على يد مارون النقاش، أم هو العصور الوسطى التى عرفت المسرح بالوساطة عن طريق خيال الظل . الفن الذى حقق صلة عضوية مفتقدة بين الأدب العربى الرسمى وبين فنون الشعب عن طريق وضع المقامات على المسرح على شكل بابات خيال الظل ؟

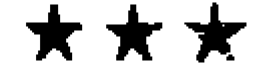
كثير من النقاد ودارسى الدراما يقفون موقفا غير متوازن من هذه القضية الهامة . محمد يوسف نجم بدا بالسخرية من الفن المسرحى الشعبى حين تحدث فى استخفاف واضح بفن چورچ دخول، وهو يذكر لينفى ـ كما يقول الانجليز ـ قيمة : «المعلم التعيس» ـ فى كتابه المعروف ثم انقلب الدكتور النجم انقلابا كاملا على هذا الاستخفاف بالفن المسرحى الشعبى ، ودفعه حماسه الجديد إلى تلمس مظاهر مسرحية لدى العرب أيام الجاهلية . وعاد فأنكر قيمة استلهام التراث فى المسرح فى ندوة عقدت بالكويت عام ١٩٨٤ لبحث مستقبل المسرح العربى ومالبث أن عدل عن موقفه هذا وأقر قيمة هذا التراث ـ ضمنا ـ حين مضى يشارك فى أعمال الندوة .

ونعمان عاشور قاطع فى رفضه الحديث عن أى مسرح قبل المسرح المجلوب من أوروبا، وكذلك فؤاد دواره ومع ذلك فهما لايستطيعان إخفاء إعجابهم بالعروض المسرحية التى تتخذ القالب الشعبى مضمونا لها مثل عرض : «درب عسكر» الذى قدم على أساس من فصول الارتجال المنشورة فى كتابى «الكوميديا المرتجلة» ونعمان عاشور لم يتحفظ فى إعجابه بعرضى : «منين أجيب ناس» و «العسل عسل والبصل بصل» وكليهما ترك جانبا الصيغة الأوروبية للمسرح وافاد من تقاليد المسرح الشعبى :

صياغة وتمثيلا ومادة أيضا ، وفاروق عبد القادر ـ كنعمان ـ قاطع فى رفضه للمسرح العربى قبل ١٨٨٤ يقول فى استهلال كتابه «ازدهار وسقوط» «لست من المؤمنين بأن أسلافنا العرب قد عرفوا المسرح ولاجدوى التنقيب فى كتب التراث لتصيد عناصر مسرحية تناثرت هنا وهناك » ثم يمضى من فوره لتبنى رأى مناقض لهذا حين يعترف بأن المقامات بها بعض العناصر المسرحية ، وأن هذه العناصر وصلت إلى مرحلة التجسيد عن طريق بابات ابن دانيال ولم يمنعها من التحول من التمثيل بالتصاوير إلى التمثيل بالبشر الا المحظورات الدينية وان كانت بابات الخيال قد تركت مع فن الأراجوز أثرا واضحا فى الفصول المضحكة التى عرفتها البيئات الشعبية فى المدينة والريف، ولو شاء فاروق لأضاف أن أثر هذه الفصول المضحكة قد امتد إلى المسرح المصرى المكتوب ، فى أعمال أعلام هذا المسرح : يعقوب صنوع وتوفيق الحكيم ومحمد تيمور ، وإبراهيم رمزى وغيرهم .

ويلحق بهذه الافكار لقيمة الاشكال الشعبية للمسرح العربى، استهانة واضحة بفنون الإضحاك التى يلجأ اليها كبار المضحكين وعلى رأسهم عبد المنعم مدبولى ، إن فاروق يجد هذه الفنون موظفة فى خدمة أعراض تخديرية أو تحييدية أو حتى الرجعية ، ينسخط على الوسائل والمتوسلين معا دون أن يضع حدا فاصلا

بين الوسيلة ومن يستخدمها ودون أن يتذكر أن فنون الإضحاك يمكن أن توظف فى عرض نبيل ولخدمة رسالة عظيمة كما فعل أعلام الضحك فى كل مكان : اريستوفان اليونانى - وإلى حد ما - بلاوتوس الرومانى ، وموليير الفرنسى وشكسبير الانجليزى، وبريشت الألمانى وبرناردشو الايرلندى . ان سخط فاروق عبد القادر على الإضحاك والمضحكين عميق لايمحى ، حتى انه قابلنى منذ أيام ، فلم يستطع أن ينسى أننى مدحـــت فـن عبد المنعم مدبولى فى مسرحية «هاللو شلبى» فذكرنى بهذه «السقطة» حزينا ومعاتبا ..!



على أن فاروق عبد القادر لايقصر جهوده فى خدمة المسرح على النقد ، ومايصحبه أحيانا من تنكيت وتبكيت ، بل هو يفعل أيضا شيئا هاما حقا، هو السعى الدائب لاستخلاص بعض النصوص المهمة من براثن الضياع اهمال المتعمد وغير المتعمد والجهد الكبير الذى بذله سعيا وراء تأمين وجود نصوص ميخائيل رومان، والذى أسفر عن طبع آخر ماتركه لنا وهو مسرحية «إيزيس» يمثل جهده فى هذا الاتجاه خير تمثيل لقد قدم فاروق للمسرحية بمقدمة توثيقية ونقدية مهمة، وضعت فن رومان فى أبعاده الصحيحة وألقى الضوء على كثير مما اعتمل فى نفس

الفنان، وما دار حوله من أحداث من يوم ان كتب «الدخان» حتى يوم غاب عنا فجأة، لايدرى أحد كيف ولماذا ؟

وحسب شهيد المسرح أن يفعل بعض هذا لكى نضعه فى الطليعة من خدام المسرح المخلصين ، فماذا نقول عنه وهو قد فعل كل ما تقدم ومازال يقدم المزيد ؟!

نبيـــل بـــدران

فى أواسط الخمسينيات ، تخرج نبيل بدران فى المعهد العالى للفنون المسرحية قسم النقد ، كان بين مواد اختباراته أن يقدم بحثا فى المسرح، ولكن نبيل اختار أن يقدم مسرحية عوضا عن البحث ومن ثم فقد عرض على لجنة الاختبار مسرحية من تأليفه عنوانها : «السود» .

قرأت المسرحية وأعجبت بها ووجدت منها مؤشرات واضحة لكاتب مسرحي واعد فانتحيت بالطالب نبيل جانبا، وهنأته على عمله، وطلبت إليه أن يواصل الكتابة، وقد فعل نبيل بدران فأخرج مسرحيات كثيرة هى : «السود ، «البعض يأكلونها والعة»، «جحا يبيع حماره» ، «انتبهوا أيها السادة» ، «عفوا أيها الأجداد» .

وقرن نبيل بدران العلم بالعمل فسافر إلى أجزاء كثيرة من الوطن العربى بينها الكويت والعراق، حيث تعلم أن يخرج من اسار الوهم القائل : بأن المسرح القيم هو فى مصر وحدها، نما للكاتب والناقد وعى قوى بوحدة المسرح العربى وتعدد مصادره وقر فى نفسه أن لا سبيل لتقدم المسرح فى مصر الا إذا ربط خيوطه إلى خيوط عربية كثيرة تقطع كل المسافة مابين المغرب على المحيط الأطلسى والبلاد العربية التى تقع على شط الخليج إضافة

إلى المسرح فى فلسطين وسوريا ولبنان .

ومن ثم أصبح نبيل بدران كاتبا وناقدا مسرحيا مصريا عربيا. وساند فى مقالاته فى «آخر ساعة» كل الجهود الجادة لدعم وتطوير المسرح العربى اينما وجد ووقف مدافعا صلبا عن المسرح الجاد فى وجه الهجمات الشرسة التى يبديها تجار المسرح يحاولون بها تحويل فن المسرح العظيم إلى تجارة استهلاكية وكبريهات رخيصة وتجارة شنطة أيضا وهذا الاتجاه الأخير انتهى بمنع إحدى الفرق المسرحية الاستهلاكية المصرية من عرض بضاعتها الزائفة فى دمشق وهى إهانة تقع جريرتها على تجار المسرح وعلى وزارة الثقافة التى تسمح بتصدير البذاءة إلى خارج بلادنا فتلحق أفدح الأضرار بسمعتنا الفنية .

وقد توج نبيل بدران جهوده الجادة فى خدمة المسرح بالعمل على إصدار مجلة مسرحية متميزة أسماها : «تياترو» ، سارت فى مسارين اثنين ، تصوير الواقع والاحتفاء بالتراث عن طريق نشر نصوص منه فى كتيب ملحق بالعدد وهى خدمة لازمة ومفيدة، بعد أن ظهرت أجيال كثيرة من رجال المسرح لاتعرف الكثير عن جهود الرواد الذين زرعوا الفن المسرحى فى بلادنا.

سعد أردش صورة قلمية

لازلت أذكر سعد أردش ، يوم رأيته لأول مرة، أعتقد أنها كانت أول مرة بالفعل ، كان فى لباس المساء الرسمى، وكان يقدم، بصوته الجهورى ـ حفظه له الله ـ مواد إحدى الحفلات فى دار الأوبرا أظن الحفل كان يتضمن تقديم مسرحية «الفراشة» لرشاد رشدى .

همس لى هامس بأن هذا هو سعد أردش : أحد الأعضاء المؤسسين لفرقة «المسرح الحر» وكنت قد سمعت بالفرقة وأعمالها الرائدة من كثير من الأصدقاء ، بينهم الكاتب المسرحى المعروف نعمان عاشور، الذى قدمت له فرقة المسرح الحر أولى مسرحياته ، وأكثرها صدقا «المغناطيس» كانت فرقة المسرح الحر إحدى القنوات التى تدفق فيها فيض الثورة فى حقل المسرح ولدت مع ميلاد ثورة ٢٣ يوليو المجيدة، واستمرت سنوات بعد ذلك التاريخ تقدم إنتاجها الجاد، وتحظى بإقبال وحماس من الجماهير والصحافة معا .

لا غرو أن كان سعد أردش بين مؤسسيها ، ولست أشك فى

أنه كان جزءا من قوتها الدافعة، وحافزا من حوافز إنشائها . أقيمت حفلة دار الأوبرا في عام ١٩٥٧ . وأضاف لي ذلك الهامس ـ الذى لم أعد أذكر اسمه ـ أن سعد أردش يوشك أن يسافر إلى إيطاليا لدراسة فن الإخراج المسرحى، وكنت أنا قد عدت قبل سنتين من دراسة لأدب المسرح المعاصر بانجلترا ، استغرقت سنوات أربع، عدت بعدها وأنا أتحرق شوقا لخدمة مسرحنا العربى . فقلت فى نفسى : جميل أن يبدأ إعداد الطاقم الفنى للمسرح العربى الذى أحلم بالإسهام فى إنشائه، بديع ومفيد أن يطرق شبابنا المسرحى أبواب العواصم الكبرى للمسرح طلبا للمعرفة، وترسيخا للمسرح العربى وبناء له على أسس علمية، قلت هذا وأنا أعلم كم أفدت أنا شخصيا من دراستى لأدب المسرح فى أحد مراكزه العالمية النشطة : انجلترا .

وانقضت سنوات بعثة سعد أردش الأربع، وعاد إلى القاهرة، متفتحا دافق الحماس . لم يعد ومعه أجازته المسرحية وحسب، بل رجع وتحت ذراعه مشروع لفرقة مسرحية رائدة، سميت فيما بعد «مسرح الجيب» . فرقة تدريبية، تقدم لجمهور المسرح الاتجاهات المسرحية المعاصرة ، قصد إحداث تفاعل واحتكاك بين المسرح المصرى النابض، وبين نبض التجريب وجرأة الريادة اللذين كانا يميزان المسرح الغربى منذ الستينيات : مسرح الغضب فى

انجلترا، ومسرح العبث فى فرنسا، ومسرح بريخت الملحمى فى برلين ، وفرقة المسرح الحى ، وباقى الفرق الأمريكية المناضلة خارج برودواى من أجل مسرح حى لا يشاهده الجماهير وحسب، بل يسهمون فى صنعه .

جاء سعد أردش اذن وقد تأبط «خيرا» ...!

وسرعان ماتبنت وزارة الثقافة مشروعه ، وأحالته إلى مؤسسة المسرح للدراسة والنظر فى التنفيذ ، ولم يطل الوقت بالمؤسسة حتى أخرجت للنور «مسرح الجيب» ، الذى كان مقدرا له أن يكون إحدى النقاط الأكثر لمعانا فى تلك الحقبة المزدهرة فى تاريخ مسرحنا العربى ـ مسرح الستينيات فى القاهرة وعواصم مصر وأقاليمها، بل وريفها أيضا . منذ ولادة مسرح الجيب والاهتمام به لايفتر: هجوم حاد عليه من قبل أناس رأوا أن تقديم أعمال مثل : «لعبة النهاية» لبكيت و «الكراسى» ليوجين أونسكو، انما هو ضرب من العبث ـ لأن تقديم مسرح العبث ينطوى فى رأيهم على عبث حقيقى ـ يتمثل فى استخدام أموال الشعب لصرف الشعب عن اهتماماته الحقيقية ، ودفعه إلى متاهات الحضارة الغربية الموشكة على الموت .

وآخرون رحبوا أجمل ترحيب بعروض مسرح الجيب الأولى، التى بدأت بمسرحية «لعبة النهاية» ، وأخرجها مدير مسرح الجيب

سعد أردش بنفسه . هلل هذا الفريق من المثقفين لعروض مسرح الجيب، واعتبروها حدثا فنيا كبيرا، ورأوا أن فى عروض المسرح إثراء للحياة المسرحية المحلية ، ونافذة تطل منها هذه الحركة على كل جديد فى مسارح العالم .

أما مؤسسة المسرح نفسها ـ وكنت إذ ذاك رئيسا لها ـ فقد رحبت بالمسرح وبمديره ، وبطاقمه الفنى، ونظرت إلى هذه العملية المسرحية نظرة الواثق من نفسه، فقد كان جمهورنا آنذاك واعيا، وناقدا، وفاحصا. رحب بشكل مسرح العبث ولم يرتبط قط بمضمونه وقد رأت مؤسسة المسرح أنه من الأهمية بمكان أن تعرض الصيغ المسرحية الجديدة على كتابنا المسرحيين وعلى جمهور المسرح عندنا، واثقة من أن كتابنا سوف يتأثرون بالشكل، ويخلقون له مضمونا جديدا .

ذلك أنه اذا كانت مسرحيات العبث تحكى عن أزمة الإنسان المعاصر فى الغرب، واختناقه داخل سجن من صنع نفسه ـ سجن صوره ت . س. اليوت فى بيت مشهور من بيوت قصيدته الكبرى: «الأرض البور» فقال : «كل فى زانزنته ، يبحث عن المفتاح» ، إذا كان هذا حال الغرب، فتلك جنازته هو ـ كما يقول الانجليز ـ أى هذا شأنه هو وليس شأننا نحن .

كانت الاستجابة الأقوى لمسرحيات العبث، تقبل الشكل فى

سرور، وتجده فاتنا حقا، وترفض ما جاء به من مضمون، بوصف أنه خاص وليس عاما . أى أنه أوروبى وليس عالميا، ولازلت أذكر مؤتمرا للمسرح حضرته فى طوكيو عام ١٩٦٣ ، وكان يقام تحت رعاية اليونسكو وجاء فيه ذكر مسرح العبث ـ كان يوجين أونسكو يحضر المؤتمر ! ـ مع مدح شديد لذلك المسرح شكلا ومضمونا وخرجنا أنا وزميلى مندوب اليونان ساخطين فقلت للزميل : إنّ هؤلاء الناس قد ماتوا، وهم يسعون إلى اقناعنا بأن نموت نحن أيضا، وصدق الزميل اليونانى على كلامى من فوره وبلا تحفظ ..! كنا نعلم تماما ماذا نحن فاعلون في تلك السنوات . لهذا جاء تأييدنا لسعد أردش فوريا، وحاسما، وبلا حدود، وكل هذا أطلق ما فى سعد من طاقات كبيرة عالية الكفاءة .

وسعد أردش هو واحد من مخرجينا الذين أسميهم : المخرج ـ المدرب ، إنه لا يخرج المسرحية وحسب، بل ويدرب طاقمها الفنى تدريبا نشيطا، ومتعبا لا شك، حتى لكأنه يخرج مع كل مسرحية فرقة مسرحية .

كـــرم مطـــاوع

ارتفع الستار عن مسرحية «شهر زاد» ظل المسرح خاليا من البشر ثوانى قليلة نظرت مبهورا إلى ما كان على الخشبة سيمفونية بالغة العذوبة والرقة عزفتها الألوان والإضاءة بالانسجام التام مع الديكور وجدت نفسى أهتف بصوت غير خفيض : الله! الله! كانت هذه أول مرة أحيى فيها فن المخرج كرم مطاوع هذه التحية الجهيرة .

وكنت لاحظت إبان عملى رئيسا لمؤسسة المسرح ان شهر زاد هى المسرحية الوحيدة التى لم يتح لها أن تتجه إلى الخشبة ، رغم صيتها الذائع، ومحتواها الفكرى الباعث على الاستفزاز والتأمل والواعد بأن تتحول فى يد مخرج قادر إلى عمل فنى أخاذ .

عرضت اخراج المسرحية على كرم مطاوع فوافق على الفور ! أنا أعرف الكثير مما يدور فى روح هذا الفنان الذكى اللماح. وأعلم أنه يطرب أشد الطرب اذا ماواجهته مسرحية صعبة مثل: شهر زاد تقدم كرم برؤية جديدة للنص جـــعلت من شـــهريار ـ لا شهر زاد ـ البطل الحائر، الموزع النفس بين العقل والقلب، الذى

يدور فى دوائر لا نهاية لها رغبة فى الفكاك من أسر شهر زاد ، غير أن البعاد لايزيده إلا قربا منها . إن شهر زاد هى قدره الذى لا مهرب منه لأنها تمثل عقله وقلبه معا . هو لايستطيع أن يرى فيها المرأة المعشوقة وحسب ، فيستريح مثلما رآها الوزير قمر، ولا المرأة الجسد مثلما نظر إليها العبد ، فحصل عليها !

النظرة جديدة من حيث إنها اعتمدت اعادة ترتيب العلاقات بين الشخوص الثلاثة ولكنها ابدا ليست متعسفة كما يستطيع أن يتبين من يقرأ شهر زاد بالدقة الواجبة ، رغم الصرخات والاحتجاجات، رغم من زعموا أن النص يصعب على المتفرج العادى، وأن مكانه الطبيعى كان مسرح الجيب فقد حقق العرض نجاحا ملحوظا، فشاهده ٣٣٢٧ متفرجا وهو رقم يزيد بوضوح عن أنجح مسرحيات الحكيم الموجهة للجمهور العريض مسرحية «الصفقة» ذات الطابع الشعبى الواضح والتى شاهدها ٢٣٧١ أى بما يقل ٩٥٦ متفرجا عن شهر زاد .

كنت قد سمعت عن كرم مطاوع وفنه المسرحى الممتاز من زميله فى البعثة الى إيطاليا ورفيقه فى الكفاح من أجل مسرح مصرى جاد قابل لإمتاع الجماهير واضاءة أرواحها .

سعد أردش قال لى : هذا الفنان القادر فى موضوعية نادرة عند غيره : انتظروا مقدم فنان مسرحى مرموق اسمه كرم مطاوع!

ظللت انتظر مقدم كرم حتى أهل علينا وللتو أحببته، شيء ما اجذبني اليه ، غير الحماس المعتاد من وافد جديد من أرض المسرح في الخارج : وثوق من نفسه دماثة خلقه، ثم شيء آخر تبينته فيما بعد هو ان كرم كان بين القلائل الذين ادركوا عمق التطور الذى حدث فى المسرح حينما أنشئت له مؤسسة خاصة به. كان هذا يعنى أن شئون المسرح لم تعد «إدارة» كما كان الحال قبل قيام المؤسسة ، بل أصبحت «قيادة» فهم كرم هذا بوضوح ، وعمل بوحى من هذا الفهم ، كانت علاقته بالمؤسسة علاقة فهم وحب متبادلين ، مما أفسح الطريق أمام النجاح الذى حققه المسرح فى الخمسينيات والستينيات . فأصبحت المسرحيات تختار جماعيا وليس في جلسات خاصة، وانفتح الطريق أمام الموهوبين من غير أعضاء الشلل والجلسات الخاصة .

وعلى المدى أصبح كرم مطاوع فنان المهام الصعبة : انظر ما فعله بـ «الفرافير» ، وفى «الفرافير» وماحطم من قواعد جامدة فى النظر إلى النص فى مسرحية «يس وبهية» ومسرحية «حسن ونعيمة» ـ على سبيل المثال ـ وانظر ما فجأنا به ذات يوم إذ ذهب ـ اظن دون أن نعلم ـ إلى مرسى مطروح فأنشأ فرقة مسرحية لم يكن لها وجود من قبل، ودربها بكل القدرات التى يمتلكها هذا «المدرب العظيم» ثم قدم بها إلى القاهرة ، ليشترك فى مهرجان

فرق الأقاليم الذى أقامته المؤسسة عام ١٩٦٦ ـ اختار كرم لهذه الفرقة الناشئة نصا صعبا ولكنه فاتن حقا هو مسرحية : «الوافد» لميخائيل رومان، وانتزع المخرج العتيد لفرقته الاعتراف الفورى والترحيب الحار، واندفع الكل يقبله قبلات التقدير لما أنجز من عمل جسور .

باعدت بيننا الأيام من بعد وإن لم تبعدنا قط ذهب كرم إلى الجزائر يمارس المهمة المجيدة التى اضطلع بها أسلافه المسرحيون من قبل وهى زرع البذرة المسرحية فى الأرض العربية، وخلق الأطر التى سوف تتوافر على خدماتها حتى تستوعب نبتا وشجرا فسار على درب المسرحيين العظام من أمثال: يوسف وهبى، وچورچ أبيض، وسلامة حجازى، وفاطمة رشدى ، وزكى طليمات .

ثم التقينا فى أواسط السبعينيات فى الكويت : هو أستاذ للاخراج فى المعهد العالى للفنون المسرحية وأنا أستاذ للأدب المسرحى العالمى فى جامعة الكويت ولم يطل بنا الوقت حتى التقينا فى عمل مشترك كان هو الأول من نوعه : سلسلة برامج تليفزيونية عن المسرح اتخذنا لها عنوانا : «عندما يرفع الستار» بلغ من نجاحها أن الناس كانوا ينتظرون مقدمها فى لهفة ويغلقون محالهم كى يتفرغوا لمتابعة حلقاتها بل أصبح كرم وأنا ممن يشار

اليهم فى الشوارع وفى السيارات وفى الملحقيات الثقافية للدول العربية المعتمدة فى الكويت . كـــان هذا النشاط الأخير جزء من الاهتمامات المتعددة للفنان كـــرم مطاوع فهو إلى جوار المسرح ممثل فى السينما والتليفزيون نذكر له فى الفن الأول دوره سيد درويش فى الفيلم الذى حمل اسم فنان الشعب الكبير ونذكر له فى التليفزيون أدواره فى المسلســلات الكثيــرة التى اضطلع ببطولتها .

غير أننا قد حيينا فيــه دائمــا وقوفه الصلب مع المسرح ذى الرســالة الذى يعتمد قضايــا النــاس ومشاكلهم السياسية والاجتماعية والعاطفية وإلحاحه القوى على أن فن المسرح قادر على تغيير المجتمع وإضاءة أرواح النــاس فى الوقت نفسه الذى يقدم لهم فيه المتعة والفرجة .

إن كرم مطاوع فنان ذو رأى، وهذا ـ دائما ـ هو الذى يميز الفنان الكبير من غيره من الفنانين فنان الرأى فاعل ومؤثر والفنان بلا رأى أداة تستخدم لتحقيق الأغراض !

الطيب الصديقي

ديوان
سيدي عبد الرحمن المجذوب

دار
السنوكي
للنشر

الطيب الصديقى رجل المسرح الشامل

عرفت الطيب الصديقى فى واحد من الاجتماعات الدولية التى عقدها المعهد الدولى للمسرح التابع لهيئة اليونسكو فى بيروت أواخر الستينيات لفت نظرى على الفور ذكاؤه الحاد، وآراؤه الجريئة في موضوع المسرح، فلما انتهت زيارتنا لبيروت ، سافر إلى القاهرة وزارنى فى بيتي فعرفته بأسرتى، وتقبلت هديته القيمة التى قدمها لزوجتي : عباءة مغربية برتقالية اللون، قدرناها تقديرا كبيرا وكانت الرابطة الأولى التى ربطتنا بالمغرب، ناسه ومثقفيه معا، وبفنان الشعب الطيب الصديقي .

ولم يمر وقت طويل قبل أن يدعونى الطيب الصديقى لزيارة المغرب كان لهذه الدعوة التى وجهت عام ١٩٦٩ وقع المفاجأة السارة، والرافعة للروح المعنوية فقد كنت فى العام الذى سبقها ١٩٦٨ قد تركت مؤسسة المسرح ووزارة الثقافة لظروف عرضتها فى مكان آخر من هذا الكتاب .

ولم أكن قد زرت المغرب من قبل، ومع ذلك فقد قوبلت زيارتى للبلاد بحفاوة كبيرة من الفنانين والمثقفين . وعنى الصديق عناية

خاصة بى ، وبذل جهدا كبيرا كى أحس أننى بين قومى وناسى بالفعل ، وكان من أجمل مافعل أن أخذنى فى زيارة للبلدة الفاتنة «مراكش» كانت تصرفاته حرة وتلقائية تنبع منها البساطة والود والثقة بالغير من ذلك أنه ترك لي مهمة قيادة سيارته الخاصة من الدار البيضاء إلي مراكش قائلا : إنها سيارة توأم لسيارتى فى القاهرة وعلى هذا فليست قيادتها مشكلة على الإطلاق .

وانطلقت بالسيارة فى طريق لم أره من قبل ولم أمش فيه ، دع عنك أن أقود فيه سيارة يملكها غيرى . ولكن الصديقى لم يساوره أى شك فى قدراتى على الوصول إلى مراكش ، وترك مقعده الأمامى وتمدد على الكنبة الخلفية وراح فى نوم عميق .

أراد الصديقى أن يعرفنى إلى فنون الأداء التى تزخر بها مراكش وغيرها من مدن المغرب، فأخذنى إلى السوق الشهير، سوق «جامع الأفنا»، الذى يزخر بفنون شعبية تقليدية تجمع بين التمثيل ، وألعاب المهارة وغيرها، مما يعد متحفا دائم الحضور يغشاه أهل البلد والسواح معا .

وكان من أطرف مافعل الصديقى أن أمسك بدف كبير وأخذ ينقر عليه ويخاطب الناس داعيا إياهم إلى التحلق حوله والاستماع إلى مايقول . وبالفعل اجتمع الناس فى دائرة وهم يرددون اسمه فى تقدير ومحبة .

كان هذا أول مالفت نظرى فى الطيب الصديقى ، كرجل مسرح فهو لا يأخذ سمت الفنان «المحترم» النائى بنفسه وفنه عن الناس، بل هو فنان الأسواق والمحافل الشعبية ، ومن ثم بنى نظرته إلى المسرح على أنه تجمع شعبى يعرض موضوعات شعبية من التراث، وسمى مسرحياته الجماهيرية هذه : «الفرحة الكبرى».

اصطحبنى الطيب الصديقي بعد ذلك في جولة بفرقته فى ربوع المغرب، وقدم فى إحدى المحطات الصحراوية المسماة «ورزازات» مسرحيته : «ديوان سيدى عبد الرحمن المجذوب» وفيها استطاع أن يشد الناس إلى مقاعدهم ساعات طويلة دون أن يتململ أحد أو يفكر في مغادرة المكان .

وكنت قد دعوت في كتابى : «فنون الكوميديا من خيال الظل إلى نجيب الريحانى» الى أن يلتفت فنانو المسرح إلي مافى المكانات من إمكانات درامية وخاصة مقامة الحريري المعروفة بالمقامات الدرامية المضيرية وقلت : إن بإمكان فنان قدير عميق النظرة أن ينشىء مثلها مسرحية كوميدية هجائية من نوع له نظائره في أدب الغرب، خاصة مسرحيات الكاتب الانجليزى «بن جونسون» معاصر شكسبير .

وقد لبى الصديقى الدعوة وخرج على الناس بمسرحية ممتازة أعمل فيها فكره وروحه الخلاقة، فاستوت أمامنا دراما لاشك فيها

وفى عام ١٩٨٠ ، كتب الطيب الصديقى وهو يهدى إلىّ نسخة من مسرحيته : «ديوان سيدى عبد الرحمن المجذوب» رفع من الشكر والتقدير لصاحب فكرة المقامات الحقيقي ، حبيبى وعزيزى د. على الراعى» .

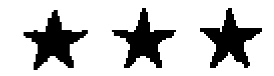
وحين وصل الصديقي بفرقته إلى الكويت فى السبعينيات قدم مسرحيته الأخاذة : «مقامات ، بديع الزمان الهمدانى» وحين حان موعد المسرحية سأل الصديقى عبر مكبر لصوت : هل الدكتور الراعى موجود بين الحضور؟ فأجبته أنا موجود ياطيب . فقال باللهجة المغربية : إذن نمثل !

وفى عام ١٩٩٢ دعيت للسفر إلى المغرب ضمن أعضاء الوفد المصرى لجلسات بحوث التكامل فى مجالى المسرح والسينما، وقد حالت الظروف التى تمت فيها ترتيبات الرحلة دون حضورى فأرسلت كلمة مكتوبة للندوة شرحت فيها الظروف القاسية التى يعمل فيها المسرح العربى الآن .

وحين انعقدت الجلسات قام الطيب الصديقى فقال فى فيض من الكرم : إن على الراعى من أهم رجال الفكر المسرحى الذين عاصرتهم فى حياتى لقد زودنى بمعلومات أفادتنى وأفادت المسرح المغربى، لأنه من أبرز المفكرين فى عالم المسرح لقد زار القرى والحضر فى المغرب لمتابعة الحركة المسرحية فى بلادنا كان يحضر

عروضا في وسط النهار دون حيل مسرحية، كان يحلل التجربة ويخاطب الناس حتى تعرف على الكثيرين من المسرحيين المغاربة . وكتب عما شاهده : وللحق اعترف ان الدكتور الراعى كان ينفق على تنقلاته من جيبه . لذلك أحيى فيه الأب الروحى والأخ العزيز .

وقد اعتبرت الندوة الرسالة التى قدمتها إليها صرخة لإنقاذ المسرح العربى .



كانت زيارتي للمغرب عام ١٩٥٩ علامة فارقة فى حياتى ونظرتي للمسرح، وكانت أيضا علامة أخرى فارقة في حياة الطيب الصديقى . فقد شاركت فى تقديمه للمشرق العربى ، وأصبح معروفا ومقدرا فى المشرق، كما أفاد المشرق العربى ذاته من التعرف على فن هذا الرجل القدير، الذى أعتبره بحق: المثل الكامل لرجل المسرح ـ المسرحي الذى يحوى بين أعطافه كل مزايا الفن الشامـل .

رقم الإيداع : ١٩٩٤/٤٥١١

I. S. B. N

977 - 0334 - 6

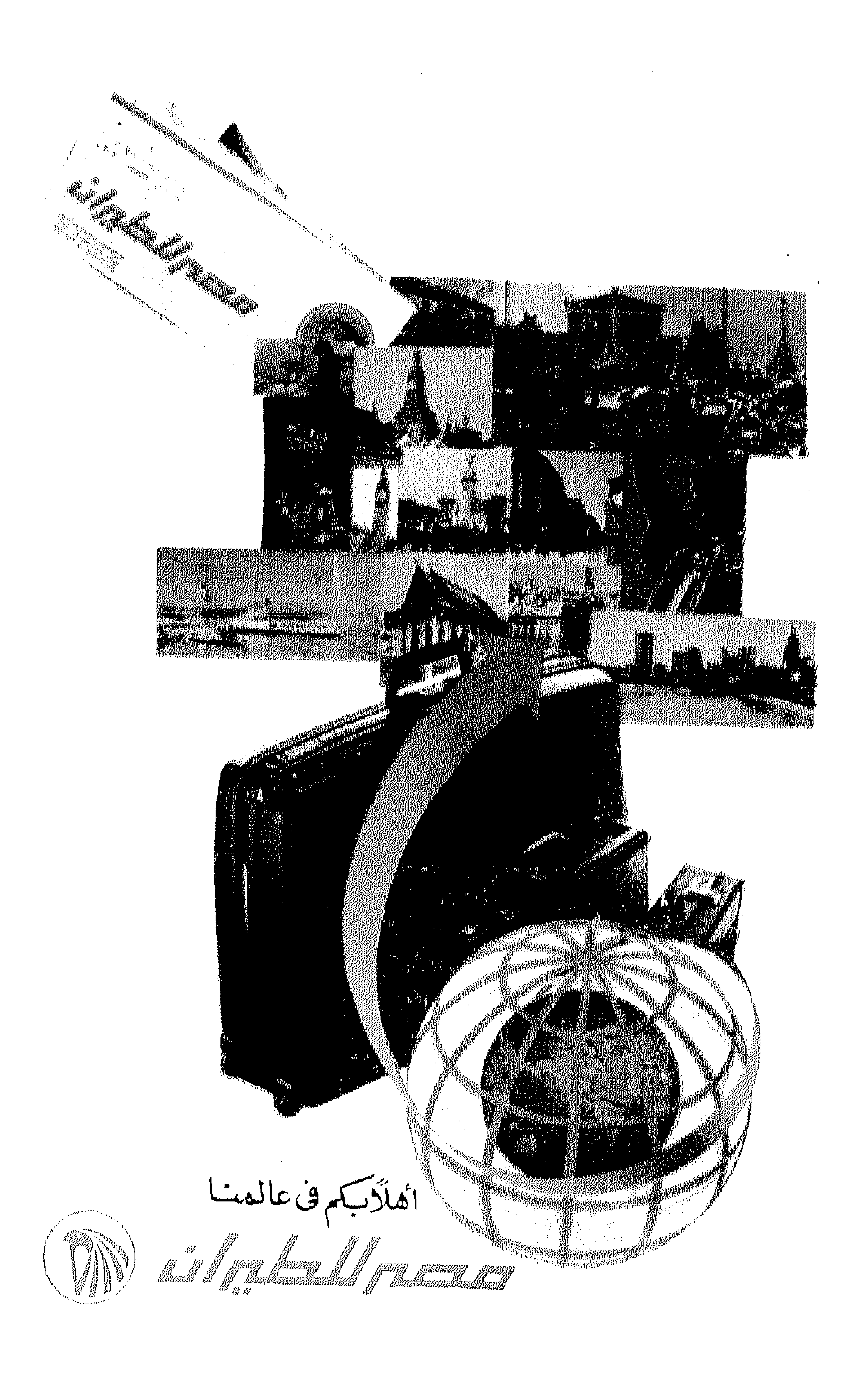
الفهرس

هذا الكتاب

كنت دائما على يقين من أن الجهود التى بذلناها جميعا منذ أواسط الخمسينيات قد أثمرت الثمرة المرجوة : وضعت المسرح «واللعبة المسرحية» بالذات فى وجدان الناس ، وحفرت لنفسها فى هذا الوجدان أخاديد عميقة يصعب سدها أو تجاوزها أو تجاهلها.

وأعلم أن هذا اليقين يستفز أناسا كثيرين ، يرون فيه تفاؤلا مفرطا . غير أننى آمنت دائماً بأن لا شىء بنى على واقع صلب يمكن أن يموت ، مهما اشتدت ، الأنواء ، واستفحلت قوى اعداء الثقافة.

على أننى لم أكتب هذا الكتاب لمجرد تأكيد ايمانى بالمسرح ومستقبل المسرح . بل قصدت به - ايضا - أن يضم شهادتى على ما جرى فى الساحة المسرحية من أحداث ، فقد توليت رئاسة مؤسسة المسرح عام ١٩٥٩ حتى تركتها عام ١٩٦٧ ، وقد كانت سنوات حافلة بكل ما يسر ويبهج ، تارة ، وما يبعث على الأسى تارة أخرى . وسيجد القارىء بعضا من هذه الاحداث - لا كلها ! - مسجلة فى هذا الكتاب .


أهلاً بكم فى عالمنا
مصر للطيران


Konica


Konica
XG 100
24